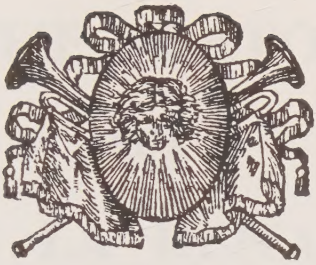
REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
ONZIÈME ANNÉE
II



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

ONZIÈME ANNÉE

II

MCMLIX

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

DU MYTHE PLATONICIEN

AUX

FÊTES DE LA RENAISSANCE

"L'Harmonie du Monde"
Incantation et Symbolisme

par

HÉLÈNE LECLERC

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1959_11_2

INTRODUCTION.

Le mythe cosmologique de l'*Harmonie du Monde et de la Musique des Sphères* immortalisé par Platon. — La paternité du mythe et Pythagore qu'entoure la légende. — Le pythagorisme: religion de la philosophie et alliance hellénique de la religion et de la science sous l'hégémonie musicale. Cette notion éclaire l'esthétique des Fêtes de la Renaissance. — Les Muses déesses de la Concorde et de la Culture, honorées de Pythagore. — La Musique et la purification des passions, magie primitive. — Pythagorisme et orphisme confondus par les néo-platoniciens d'Alexandrie. — Le pythagorisme rationalise l'incantation par la vertu du nombre. — L'enthousiasme des Fêtes devient la guérison cathartique de la frénésie. — Platon en étend l'effet à la politique de la cité. — L'évolution du concept de la Fête, de Platon aux néo-platoniciens. Les symboles, signes de reconnaissance et contrepartie visuelle de l'incantation. — Le *voile* protecteur nécessaire à la transmission. — L'héroïsation hellénistique et les divinités ambigües qui séduiront la Renaissance. — *Le Songe de Scipion*, de Cicéron, transmis par Macrobe, ou la transposition du mythe platonicien. De la Cité grecque idéale à l'Etat Romain. La justice perd son sens universel. Prestige de l'autorité. La souveraineté de l'Etat et du prince harmonisée sur la Musique des Sphères. — La mystique monarchique et l'hégémonie solaire. Sources. — L'éternelle nostalgie d'un *Age d'Or* que la Renaissance voudra faire revivre par les noces harmonieuses de la Poésie et de la Musique ..... page 109

NOTES ..... page 117

PREMIERE PARTIE.

Renaissance et synthèse des Arts. — Renaissance et terminologie. — Accès à une méthode de recherche. — Le déchiffrement des Fêtes de la Renaissance commence. — La constance des thèmes et l'évocation des sources antiques. — Le réveil du Néo-Platonisme à Florence au XV[e] siècle. — Le syncrétisme et l'écran alexandrin. — Les « fureurs divines » et la théorie des « effets » [Le *Phèdre*. La *République*. Le *Timée*]. La notion du primat artistique. — L'Harmonie du Monde et la Musique des Sphères. — Du *Mythe d'Er* au *Songe de Scipion*, et la fortune du mythe solaire. — L'*Ame du Monde* et la fortune du

Timée: l'obscurité d'un texte et l'adultération du platonisme, du géocentrisme à Kléper. — La notion du hiéroglyphe, l'hermétisme alexandrin et le symbolisme actif en Italie ..... page 120

DEUXIEME PARTIE.

La pénétration du néo-platonisme en France, la trame scolastique et la tradition médiévale du platonisme. — La fondation de l'Académie de Poésie et de Musique en 1570. — L'inflexion politique et morale à l'échelle d'un Etat. L'art civilisateur, instrument de gouvernement et de propagande. — L'accent porté sur la *République* et les *Lois*. — Les préoccupations scientifiques et astronomiques et l'humanisme musical. — La synthèse des anciens et le nombre. — Les Académies et la concilliation des partis, l'art et la purgation des passions. — Le rôle de l'académicien-expert dans les programmes des fêtes. — Le symbolisme actif et la codification des recettes. — Henri III et le mythe de la lumière. — La destinée sacrée et le platonisme chrétien. — La généralisation des « effets ». — Les Mignons, pénitents mystiques et mécènes de la Fête. — Le Néo-Platonisme, rêve de lettrés, s'estompe avec la fin des Valois ..... page 135

CONCLUSION.

Le néo-platonisme et la configuration du monde. — L'aristocratie du platonisme, l'aristocratisme du néo-platonisme les destinaient à s'intégrer dans un art de Cour. — Les contradictions du platonisme et du néo-platonisme épousent celles d'une époque déchirée, et s'incarnent. — L'ambiguité de la Fête à l'époque du « Maniérisme ». — Unité retrouvée dans le thème de l'Harmonie du Monde ..... page 147

NOTES ET COMMENTAIRES ..... page 150

APPENDICE.

Extraits du *De Triplici Vita* de Marsile Ficin ..... page 166

INTRODUCTION

« L'Harmonie... les Muses nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme. »

(PLATON, *Timée*, 47 bc).

Le Mythe est éternel qui épouse l'inquiétude métaphysique de l'homme.

Il se transpose au cours des âges, selon les données historiques du milieu et du moment, survit par les poètes, et devient thème pour les historiens ; il demeure dans les représentations sensibles de l'art, quand la croyance et le mystère l'ont déserté.

Le Mythe eschatologique et cosmologique de l'Harmonie du Monde et de la Musique des Sphères, souverain entre tous, doit son immortalité à la « divine perfection » des textes de Platon (1) que la longue chaîne du platonisme et du néoplatonisme alexandrin ou romain, a transmis, par l'Islam, Byzance et l'Ecole médiévale de Chartres, au platonisme chrétien de la Renaissance. Mais c'est à Pythagore, le Sage de Samos et de Crotone, qu'entoure encore la légende, et au pythagorisme, dont l'érudition récente détermine mieux les linéaments, que ce mythe appartient d'abord (2).

La notion même du Pythagorisme, alliance exceptionnelle et purement hellénique, de la religion et de la science sous l'hégémonie musicale — pythagorisme mystique ou religion de la philosophie — (3) est essentielle à la compréhension d'une doctrine et d'un système qui éclairent d'un jour révélateur l'esthétique de la Renaissance et les métaphores des poètes.

Elle illumine plus particulièrement l'esthétique des Fêtes de la Renaissance, car celles-ci dans leurs synthèses hybrides et approchantes, mais d'intention totalitaire, ont recueilli les parcelles encore incandescentes d'un rituel liturgique dont chaque élément, isolé, perd de sa signification profonde, mais s'explicite quand on le rattache à la conception très haute et universaliste qui l'a engendré.

Sagesse et culture sont un don des Muses, déesses de la Concorde, honorées de Pythagore et ses disciples, célébrant leur culte au « Mouseion ». Patronnes de l'Académie d'Athènes, instituée par Platon, au bois sacré du héros Académos, elles se font l'écho de l'Harmonie cosmique et disent la vertu purificatrice de la Musique. Elles sont l'âme de la Musique prise au sens universel et encyclopédique attaché à ce mot qui a revêtu une conception religieuse et morale de la culture. Ce fut celle de la Grèce, de Platon jusqu'à Proclus (V^e^ s. ap. J.-C.) et du pythagorisme au néo-pythagorisme — celle que la Renaissance, enfin, rêva de faire revivre (4).

La foi religieuse en la puissance de la musique, comme l'idée de purifier les passions par les vertus de l'incantation vivent au cœur du pythagorisme, qui rationalisa une vieille croyance en l'associant à la notion de nombre.

Les rapports obscurs de l'orphisme et du pythagorisme, que les néo-platoniciens d'Alexandrie ont confondus — Pythagore ayant pris la théologie orphique pour modèle, d'après Jamblique — trouvèrent leur unité dans le concept d'incantion.

La purification des passions par l'incantation, dut être à l'origine pour les pythagoriciens, une purgation des souillures démoniaques, maladie et passion étant pareillement considérées comme un désordre spirituel, un démon. La confusion initiale des maux du corps et des troubles de l'âme a fait aussi de la médecine une cathartique, cet art de la délivrance magique du mauvais esprit qui fait appel à l'incantation salvatrice.

Platon flétrit, dans les *Lois* (X. 908 cd), les inspirés orphiques qui prétendent fléchir les dieux par leurs incantations et leurs sacrifices, devins et charlatans qui répandaient les livres de Musée et d'Orphée, fils de la Lune et des Muses (*Rep.* II, 364 bc). Il vise ainsi Onomacrite, l'auteur présumé des *Hymnes Orphiques*. Mais les orphiques prenaient modèle d'Orphée, donné par la légende pour un chantre inspiré, un voyant, prêtre purificateur et médecin versé dans les arts magiques. Ce poète enchanteur incarnait l'efficacité des rites musicaux, il agissait d'abord par la puissance de son chant que vient accompagner la lyre (5). L'originalité du pythagorisme est d'avoir assemblé en un système doctrinal cohérent plusieurs superstitions primitives : valeur magique de la musique, valeur magique du nombre; puis trouvant par le nombre des rapports entre l'astronomie et la musique, d'y avoir intégré la croyance universelle en la divinité des astres.

L'âme est nombre, elle est une harmonie réglée sur les

mouvements de l'univers, la musique terrestre une imitation de l'harmonie des sphères. L'efficacité de l'incantation trouve une explication rationnelle et chiffrée qui en moralise le sens par un glissement progressif dans les dialogues mêmes de Platon. A la délivrance encore cathartique du *Phédon*, où la passion est un démon qui asservit l'âme, se substitue l'absence d'Harmonie et d'accord du *Timée* ou des *Lois*, représentant

Pythagore découvre les consonances de l'octave.

d'après F. Gafurius, *Theorica Musicae*, 1480.

les désordres de l'âme qu'une certaine musique ramène à l'ordre souverain.

Platon avoue implicitement la source de ses idées sur l'Harmonie du Monde, en parlant d'Apollon. « Ce dieu nous est montré dans la pensée d'hommes versés dans l'astronomie et la musique, comme présidant à la musique de l'univers » (*Cratyle*, 405 c). Mais pour Jamblique, et les néo-platoniciens, Apollon s'est incarné en Pythagore; une fusion s'accomplit, préparée par une phrase d'Aristote « le sage a passé aux yeux des crotoniates pour une incarnation d'Apollon hyperboréen ».

La légende a montré Pythagore découvrant le principe des consonances en écoutant retentir les marteaux d'une forge. La pratique est bien au départ de la théorie (6). L'invention de la lyre à sept cordes par Terpandre a pu inspirer aussi la théorie de la Musique des Sphères et le mythe s'est élaboré par un renversement de la réalité : Pythagore imite avec sa lyre le concert céleste et, selon Jamblique, il aurait institué la pratique des incantations musicales pour faire participer ses disciples à cette divine harmonie que lui seul « étant sorti du corps » avait été appelé à percevoir directement.

Une haute prétention de la secte pythagoricienne était celle d'acquérir, par ses rites, un sort privilégié dans l'au-delà. L'ascension glorieuse de l'âme-souffle devait la ramener sous la double conduite des Dioscures vers le soleil et la lune aux lieux de ses origines divines et de son immortalité (7).

La musique apaise les passions, mais elle définit aussi une perfection harmonique dont l'essence est le nombre, Platon en étendra le principe et les effets à la politique de la Cité. Frappé par la force cathartique de la musique dans les fêtes dionysiaques et orphiques dont il condamne, cependant, l'absence de dignité morale, il dirigera la joie vers des fins idéales, par le choix des « modes » ceux d'une musique sévère. L'enthousiasme devient la guérison cathartique de la frénésie (*Lois*, VII).

Les fêtes religieuses sont pour Platon une nécessité sociale et morale qui discipline la part irrationnelle de l'âme. « Les Dieux ayant prix en pitié la race des hommes devenue la proie du malheur, établirent comme trêve à leur peine les échanges des fêtes religieuses et leur donnèrent comme compagnons de réjouissances les Muses, Apollon Musagète, Dionysos ». Les Muses présideront le thiase, ou chœur, des jeunes, Apollon celui de la maturité, et Dionysos celui des vieillards. Le vin, accordé à la vieillesse, stimulera ses chants et ses danses (8).

La notion de purification par la joie s'élargira avec Aristote en prenant l'inflexion, plus médicale, de purgation *(Politique)* (9).

Chez les néo-platoniciens s'accomplit, enfin, une évolution caractéristique où le concept de la fête s'intériorise et de désocialise. Les dieux ne sont plus les « Compagnons de réjouissance », idée pythagoricienne, mais deviennent, pour Philon d'Alexandrie et Jamblique, « une imitation de la vie divine ». Dieu seul est à proprement parler « en fête » (10), il a voulu cependant, que les sages, les initiés jouissent de sa joie par l'union mystique. Du platonisme au néo-platonisme, un choix électif a jeté une exclusive, étrangère à la conception de la République platonicienne, très hiérarchisée, mais où les fêtes religieuses et populaires s'adressaient à tous les âges, et soumettaient même l'ivresse à une règle ennoblissante.

Les fêtes de la Renaissance rechercheront le haut patronage de Platon mais procéderont aussi d'un ésotérisme issu du néo-platonisme théurgique d'Alexandrie.

La promotion accordée à la Poésie, en regard de la Musique, dans les synthèses de la Renaissance, s'explique par l'importance conductrice, qu'accorde Platon, aux paroles dans la mélodie (11), bien qu'il ait condamné et proscrit la poésie de la Cité (12). Elle s'explique par l'influence de l'esthétique élargissante de Plotin (13), et peut-être mieux encore, par la croyance religieuse des néo-platoniciens, en la vertu de l'intelligibilité de la voix et des paroles que l'initié adresse aux dieux pour les fléchir (14).

L'auditif et le visuel se rejoignent dans l'incantation et le symbole. Les formules d'incantation sont des symboles auditifs agréables aux dieux, dira Proclus. Et les symboles sont des signes de reconnaissance entre la divinité et les mystes, ou nouveaux initiés.

La télestique obtiendra même que le dieu vienne animer la statue qui le représente (Proclus, *Timaeum* IV. 155).

Platon stigmatise les orphiques et leurs pratiques, mais les grands mythes dont il enveloppe ses exposés scientifiques dans la *République* et le *Timée* (15), doivent à l'orphisme leur caractère incantatoire persuasif et leur halo mystérieux, comme ils doivent au pythagorisme la conception de l'immortalité personnelle et divine de l'âme (16).

Pour les néo-platoniciens l'efficacité du mythe est comparable aux symboles des mystères, aux formules d'incantation qui provoquent, même incompris, la présence de la divinité. Un voile protecteur est nécessaire à la transmission. « La nature aime le secret et ne souffre pas qu'on transmette en termes nus, aux oreilles profanes, l'essence cachée des Dieux »

dira l'empereur Julien l'Apostat, dans ses *Discours* (VII, 216 bd) et Proclus dans son Commentaire de la *République* (II 108) parle du mythe « pour cacher la vérité ineffable qui concerne les dieux ». Mais il ajoute que rites et mythes ne s'adressent qu'à une minorité bien douée (17). La notion spirituelle restrictive de l'initié, distingue essentiellement le néo-platonisme mystique, du platonisme philosophique et social qui fait de la philosophie la vraie musique, celle de l'âme (18), selon l'affirmation de Socrate, pythagorisant (*Phédon* 61 a).

Héraclès, Dionysos, les Dioscures, par leur position ambigüe (19) à mi-chemin entre les grands olympiens et les héros, jouirent d'une faveur particulière à l'époque hellénistique, où l'héroïsation et l'apothéose personnelle s'associent étroitement aux conceptions de l'immortalité astrale et céleste de l'âme. La pratique de l'héroïsation restait unie au culte des Muses et à l'idée de la musique purificatrice.

La part du pythagorisme est à considérer en regard des origines orientales liées aux cultes solaires, dans l'héroïsation hellénistique et romaine, dans l'apothéose impériale (20). Le pythagorisme a introduit dans la notion grecque, mythique et sociale du héros traditionnel, une inflexion morale de bienfaiteur de l'humanité. Elle s'attache électivement à Héraclès, fondateur de Crotone, et aux Dioscures, reflets par leurs vertus, de la concorde des puissances cosmiques. Les Fêtes de la Renaissance séduites par ces héros, sauront fixer leur emploi symbolique dans l'apothéose des princes.

La *République* de Platon était l'écho de son idéal, celui du philosophe de la Cité Grecque. La description de l'univers céleste dans la *Vision d'Er* (21) servait de cadre mathématique, à la doctrine d'une justice universelle, liée en au-delà à la transmigration des âmes, mais où le philosophe et le héros, âmes de choix retrouvaient leur immortalité divine. Une autre éthique, celle de Rome, introduit le mythe de l'Harmonie du Monde, dans la poésie grandiose et simplificatrice du *Songe de Scipion (22)*. Des espaces éternels, son aïeul l'Africain et son père Paul Emile, révèlent à Scipion Emilien « l'harmonie qui formée d'intervalles inégaux, mais calculés suivant de justes proportions, résulte de l'impulsion et du mouvement des sphères, et dont les tons aigus mêlés aux tons graves, produisent régulièrement des accords variés... Ainsi les mouvements de ces sphères, parmi lesquels deux ont la même portée, produisent sept tons distincts et le nombre septenaire est le nœud de

presque tout ce qui existe. Les hommes qui ont su imiter cette harmonie avec la lyre et la voix se sont frayés le retour vers ces lieux de même que ces autres personnages dont le sublime génie s'est élevé à la hauteur des connaissances divines; mais les oreilles des mortels sont assourdies par ce concert céleste » (*Rép.* L. VI (XVIII), édit. Glomeau, 1913). Transposé par Cicéron, le mythe pythagoricien de la *République* et du *Timée* devint familier au Moyen-Age et à la Renaissance, grâce à Macrobe qui transmit le *Songe* et le commenta selon la doctrine néo-platonicienne du V^e^ siècle, encore déformante (23).

Le culte des Muses et la Musique des Sphères, la croyance pythagoricienne à la divinité de l'âme — maintenant dévolue à l'homme d'Etat — restent le lien religieux entre Platon et Cicéron, comme elles ont contribué à l'élaboration de la religion hellénistique impériale en se colorant d'influences orientales.

L'emprise mathématique du nombre cède le pas à un renouveau mystique et une notion nouvelle de perfection où domine le prestige de l'autorité. Dans l'éternel retour de la Grande Année (24), l'univers céleste devient l'empire bien ordonné où le soleil, assimilé au pouvoir, exerce sa prééminence. Echo des rêves d'un autre temps, la Justice perd son sens universel pour devenir la récompense du Prince (25) conducteur et conservateur de l'Etat, promu à l'immortalité pour l'avoir bien pratiquée. Cette souveraineté de l'Etat et du Prince, harmonisée sur la Musique des Sphères, la Renaissance avant le Grand Siècle, en subira la fascination.

Pour Cicéron, Dieu est à l'univers, ce que l'homme d'Etat est à la Cité. Les origines de la mystique monarchique solaire ont suscité d'ardentes controverses qui n'entrent pas ici dans notre propos; origines complexes et entremêlées, où la part de l'Orient iranien et syrien est à retenir, mais jouera plus certainement à l'époque de Macrobe. Les antécédents helléniques : pythagoriciens, platoniciens, néo-pythagoriciens et stoïciens, forment une chaîne solide et suffisante jusqu'à Cicéron, qui concilie dans son éclectisme des apports à nuances contradictoires.

L'hégémonie solaire du *Songe de Scipion* et l'idée du soleil esprit du Monde, s'expliqueraient par l'influence transmettrice de Cléanthe (331-232), disciple de Zénon et poète de l'*Hymne à Zeus*, mais héritier aussi d'Héraclite d'Ephèse et de Pythagore. Le rôle dévolu aujourd'hui à Cléanthe destituerait Posidonius de l'influence prééminente qu'on lui accordait sur Cicéron (26). Cléanthe, seul parmi les stoïciens a parlé de l'Harmonie des Sphères, il a donné au soleil sa souveraineté en le plaçant « au cœur du monde » constitué de feu pur comme l'éther périphérique du dieu suprême. L'ordre de succession des planètes, adopté par Cicéron, serait selon

Macrobe, *l'ordre Chaldéen,* celui d'Archimède, où la place centrale est donnée au Soleil (Lune, Mercure, Vénus, *Soleil,* Mars, Jupiter, Saturne). Mais l'ordre de Platon et d'Aristote était *l'Egyptien,* celui d'Eudoxe, où le soleil suit immédiatement la lune, avant Mercure et Vénus — planètes liées par la vitesse et le son — mais souvent interverties au sein de l'un et l'autre système (27). « Pour la terre, neuvième globe, dans son immuable station elle reste toujours fixe au point le plus abaissé, occupant le centre de l'univers ».

Cicéron fait allusion aussi à la croyance attachée à la couleur et au caractère de chaque planète montrant Jupiter bénéfique aux hommes, Mars redoutable dans sa flamboyance sanglante (28). L'idée platonicienne du soleil intelligible (*Timée* 46) s'entremêle aux doctrines stoïciennes sur le feu, où la forme lumineuse du feu est rapprochée d'une théorie de la vision, de la contemplation céleste qui séduira la Renaissance (29).

Le pythagoricien Archytas de Tarente avait fait du soleil « l'œil du monde » (d'après Jamblique), Plutarque en fera comme Cléanthe le « cœur du monde ». Héraclite identifiait Apollon au soleil, Cléanthe s'appuie sur l'orphisme pour faire du soleil le « plectre avec lequel Apollon frappait la lyre cosmique pour l'accorder ». Les orphiques ont confondu Apollon et Hélios, assimilation adoptée par ceux des pythagoriciens qui ont donné la place médiane au soleil dans l'ordre des Sphères, où il prend une signification musicale (30).

L'interprétation du « Songe » par Macrobe, l'enrichira enfin, au crépuscule de la théologie solaire impériale, de tout l'apport mystique et monarchique des cultes solaires orientaux.

La nostalgie romantique d'un *âge d'or,* d'une humanité ancienne meilleure, est inhérente à l'inquiétude de l'homme; Platon a poursuivi ce rêve. Avant lui, Hésiode et Empédocle ont connu cette nostalgie; Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, parlait de la décadence de la musique et gardait encore la conviction de sa valeur éthique et sociale redressante (31). Philon d'Alexandrie oppose à la corruption des « fêtes modernes » la simplicité ancienne.

Les hommes de la Renaissance crurent rejoindre en Platon leur idéal, et faire renaître par les noces harmonieuses de la Poésie et de la Musique l'*âge d'or* de la Sagesse. L'évasion dans l'espace vers des mondes nouveaux, ce rêve d'exotisme, le mirage de l'espace, poursuivi par les jeux de la perspective dans un monde chancelant, sont les aspects complémentaires d'un même appel, d'une même ivresse, qu'a connus, dans ses désordres temporels, la Renaissance occidentale à son déclin.

NOTES DE L'INTRODUCTION

(1) Cf. l'Harmonie du Monde et le Mythe d'Er (*République*, X, 616 b-618) et l'Ame du Monde (*Timée*, 34-47). L'Harmonie du Monde est contenue dans sept chiffres : 1, 2, 3, 4, 8, 9, 27 embrassant le rythme secret du macrocosme et du microcosme. Le rapport entre ces nombres exprime les concordances musicales, la musique inaudible de l'espace et la structure de l'âme humaine. Cette harmonie céleste qui va jusqu'à l'intervalle 27 comprend toutes les gammes possibles, elle dépasse infiniment les harmonies des instruments imparfaits.

(2) Cette paternité est attestée par Platon (427-348), implicitement, dans le *Cratyle* (405-C) et *République* 530 e) par Aristote (384-322). *Traité sur les Pythagoriciens*, et *de Caelo* II, 9) et par des sources néo-platoniciennes tardives, et partant plus suspectes, où la démarcation entre la légende et les faits, entre le pythagorisme et le néo-pythagorisme est souvent difficile à établir. Porphyre, *Vie de Pythagore* et Jamblique, *De vita Pytagorica* (Fin III[e], début IV[e] s. ap. J.-C. Alors que Pythagore vivait au VI[e] s. av. J.-C. Il est à Crotone ou Métaponte vers 532).

(3) Sur le pythagorisme voir l'ouvrage classique de Jérome Carcopino *La basilique Pythagoricienne de la Porte Majeure*, Paris. 7[e] éd. 1943, ch. II et III, *De Pythagore aux Apôtres*, 1956 et la thèse essentielle de Pierre Boyancé *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, 1937, 1[re] partie. Cf. le brillant exposé de Louis Rougier, *La Religion astrale des Pythagoriciens*, P.U.F., 1959, résumant une étude qu'il publiait au Caire en 1933, M. Rougier laisse dans l'ombre la part de la musique. L'influence orientale soutenue par Franz Cumont tend à s'amenuiser. Voir Boyancé, *la religion astrale de Platon à Cicéron* in Revue des Etudes Grecques, 1952.

(4) Les Muses sont les premières divinités auxquelles Pythagore, débarquant à Crotone, ait enjoint à ses fidèles de consacrer un temple (Jamblique, *Vie de P.* 45). Leur lyres étincellent dans la constellation des Pléiades. S'opposant aux sirènes dont les attraits perfides et les chants précipitent les hommes à la mort, les Muses par leur chant les orientent sur la voie de la justice, de la vertu et de la vie. Le dogme pythagoricien est resté toujours fidèle au culte des Muses dont le nombre a fini par être mis en relation avec les neuf sphères célestes (Porphyre V p. 31). Cf. Boyancé op. cit. Avant-propos et III[e] partie, et Carcopino, *La Basilique*, p. 295.

(5) Sur Orphée voir Erwin Rohde *Psyché* trad. A. Reymond. Paris 1928, p. 354. Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le Paganisme romain*. Paris, 4[e] éd. 1929. Guthrie, *Orpheus and Greek religion*, 1935; et Böhme, *Orpheus*. Das Alte das Kitharden, 1953. Voir Boyancé op. cit. I ch. 2, Les incantations orphiques, Orphée l'Enchanteur et sur l'incantation pythagoricienne I, ch. VI. p. 115 et suiv. Sur l'incantation et l'efficacité des rites musicaux voir l'étude initiale, et trop oubliée de J. Combarieu, *La Musique et la Magie* (Etudes de Philologie Musicale, III) Paris, 1909.

(6) Cf. Boyancé, *Culte des Muses* p. 102 et p. 132. C'est Pythagore qui a découvert que les consonances musicales étaient déterminées par des rapports de petits nombres entiers. Le nombre 3 est divinisé par les Pythagoriciens, il est début, milieu et fin.

(7) Ibidem I ch. VIII : La mort pythagoricienne.
L'un des Dioscures était consacré au soleil et l'autre à la lune. Chez Platon l'idée de salut était liée à l'image des Dioscures.

(8) Cf. Louis Gernet *Platon, Lois*, Livre IX, trad. et commentaires, Paris 1917 et Boyancé, op. cit. II ch. 2 *Platon et la théorie des fêtes religieuses*.

(9) Boyancé II. ch. 3, Remarques sur la catharsis chez Aristote. Cette notion médicale chez Aristote n'exclut pas le caractère religieux. La méde-

cine elle-même est un art. Le théâtre une institution sociale et religieuse d'un culte qui se dit guérisseur. Il ne s'agit pas de supprimer les passions par une simple expulsion cathartique, mais de les régler, par l'intervention de l'art qui implique une sagesse se revêtant du prestige des temps anciens; et p. 216 la théorie morale du délassement par le plaisir de la musique et des fêtes. Aristote *(Politique* VII. 14. Sur l'utilité des fêtes et de la musique).

(10) Cf. Philon d'Alexandrie *De plantatione uitis* 159-160.

(11) *République* 398 d, et voir plus loin note 22 (p. 153).

(12) *République*. Livres II, III et surtout Livre X, voir plus loin note 20.

(13) *Ennéades* I, 6 et V, 8 et voir plus loin notre 23.

(14) Cf. Boyancé op. cit. p. 51 et suiv. et F. Cumont. *Relig. orientales.*

(15) *République* X, 617-18 et *Timée* 34-47.

(16) Sur les mythes de Platon Cf. P. Frütiger *Les mythes de Platon,* étude philosophique et littéraire. Paris 1930.

(17) Sur la notion de mythe chez les néo-platoniciens cf. Boyancé p. 162 et suiv. Le mythe est ésotérique, et efficace par sa valeur d'incantation; incompris du vulgaire il agit cependant sur lui et le fait participer aux choses divines, bien qu'il s'adresse plus particulièrement aux initiés.
Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance,* Londres 1958, dans son introduction montre de façon très subtile l'évolution du sens des mystères chez les néo-platoniciens, et comment l'adoption d'une terminologie rituelle entraîna la renaissance de la Magie chez les « disciples infidèles de Plotin ». Les prescriptions pour opérer des charmes étaient regardées comme des amplifications ou déguisements plutôt que des trahisons de la discipline platonicienne. Cette confusion se retrouvera chez les néo-platoniciens de la Renaissance Ficin et Pic, etc. voir aussi F. Cumont *De Porphyre à la déchéance du paganisme,* in *Lux Perpetua,* 1949. Festugière « Revue des Etudes Grecques », II, 1939, p. 236. Bidez *La liturgie des mystères chez les néo-platoniciens.* Bull. Ac. Royale de Belgique, Lettres 1919, 415-30.

(18) Platon donnera au philosophe véritable, être divin, une place privilégiée dans l'au-delà. *Sophiste* 216 e.

(19) Cf. Boyancé op. cit. p. 307 et voir Edgar Wind op. cit. p. 161 et suiv. sur l'ambiguïté des dieux de la théologie orphique, animés par une loi de contradiction qui est aussi une loi de transcendance. Dionysos dont la rage purifie et console, Apollon inspirant par sa mystique la frénésie poétique aussi bien que la mesure poétique, etc. Excitants et modérateurs, les dieux composites (ex. Hercule musagète) seront ceux que la Renaissance aimera avec prédilection — comme elle aimera la coïncidence des opposés. Fille illégitime de Mars et de Vénus, l'Harmonie unit les contraires dans une consonance merveilleuse (Plutarque. *Moralia).*
Cf. E. Wind ch. VI, Platon faisait une claire distinction entre la conjonction et la coïncidence des opposés (*Philèbe* et *Parménide*). Pour Ficin à qui les mystères de Platon ont été révélés par Plotin, Proclus et Denys l'Aréopagite, la différence entre conjonction et coïncidence ne sera qu'une différence de degré.

(20) Sur l'héroïsation. Cf. Boyancé op. cit. III[e] partie : Le culte des Muses et l'héroïsation : I. de Pythagore. II et III à l'Académie, IV chez les péripatéticiens, V, en dehors des cercles philosophiques.

(21) Cf. Platon, *République,* Livre X, 616 b-618.

(22) Cf. Cicéron, *De la République,* Livre VI (VIII-XXVI).

(23) *In Somnium Scipionis* de Macrobe; sur les différentes interprétations du *Songe de Scipion,* et les controverses qu'il a suscitées, sur les sources de sa philosophie, voir P. Boyancé *Etudes sur le Songe de Scipion,* Limoges, 1936.

(24) La Grande Année, du *Songe de Scipion* est la même que celle du *Timée,* elle est marquée par le retour de tous les astres à leur position respective initiale. Cf. Boyancé, *Etudes* p. 160, controverses sur le sens et l'origine de la Grande Année orientale ou grecque ? Pythagoricienne peut-être. L'inflexion plus ou moins royale donnée au *soleil chef,* chez les différents exégètes et traducteurs, dépend de la place qu'ils concèdent aux influences orientales et à l'assimilation monarchique. Pour P. Boyancé qui s'appuie sur le texte établi par Ziegler la part faite à l'hellénisme pythagoricien

atténue l'idée monarchique solaire — soutenue par Cumont — un peu tendancieuse à l'époque de Cicéron alors qu'elle est logique à celle de Macrobe, époque de monothéisme solaire. M. Boyancé, *Etudes sur*, p. 78 et suiv. propose une explication d'ordre musical, le soleil guide et chef étant assimilé à la *mèse* sur laquelle se réglaient les autres cordes de la lyre. La mèse était appelée « guide et chef » par les musiciens pythagoriciens.

(25) Le mot *princeps* appliqué à celui qui régit le monde, a fait couler beaucoup d'encre — il n'est pas dans le texte du *Songe* conservé par Macrobe mais dans un fragment cité par Saint Augustin *(Cité de Dieu)*. Cicéron emploie volontiers le terme de « moderator » ou « rector » (*De Republica* V, 35, VI, 1) pour désigner l'homme d'Etat. Dieu est le roi de l'univers et le roi est le dieu qui régit l'Etat, idée répandue chez les néo-pythagoriciens et stoïciens, qui selon Cumont serait de provenance iranienne : *Religions orientales* p. 266, mais dont P. Boyancé trouve des traces chez Aristote *Traité sur le Monde* écrit pour son élève Alexandre, et chez Platon *(Timée)*. Dieu agit par ses intermédiaires, les dieux issus du Démiurge et Bréhier, *Hist.-Philosophie* I, p. 158, voit aussi chez Platon les germes de la théorie du pouvoir de l'Empire romain et de la papauté.

De nombreux passages de la *République*, L. I, XXXV, L. II, XXIII attestent l'attirance de Cicéron pour la Monarchie et une sorte de prescience du règne personnel d'Auguste. Au livre II de la *République* XLII, il compare la concorde de la cité à l'Harmonie Musicale. « Cette harmonie est l'effet d'une combinaison bien réglée de notes et de timbres que leur grande dissemblance n'empêche pas de s'accorder entre eux, de même la cité soumet à une discipline calculée toutes les classes de citoyens... et parvient à l'harmonie... ce qui, dans le chant, s'appelle harmonie, on le nomme concorde dans la cité, il n'est pas de lien plus étroit dans la République ni de garant plus sûr de salut, que la concorde, et sans la justice elle ne peut être en aucune façon » (trad. Ch. Appuhn, Classiques Garnier, 1954, p. 133).

(26) Cf. Boyancé. *Etudes*, ch. I p. 38 et ch. II p. 57, Richard Harder *Uber Ciceros Somnium Scipionis*, Halle, 1929. Exégète judicieux du Songe, a contribué à miner la thèse favorable à Posidonius soutenue par Corssen, 1878 et Norden, 1916.

(27) Cf. Boyancé *Etudes sur...* p. 59,60, sur l'ordre des Planètes d'après Macrobe, *Comment, in Somn. Scip.* I. 18-2 et F. Cumont. *La Théologie solaire du paganisme romain*. Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres t. XII, 1919, sur le rôle de Posidonius. Ce sont les Chaldéens qui ont mis le Soleil à la 4e sphère, au milieu des planètes, substituant à l'antique prépondérance de la Lune dans les religions orientales celle du Soleil et J. Bidez *La Cité du Monde et la Cité du Soleil chez les Stoïciens*, Paris, 1922, sur le rôle de Cléanthe.

(28) Cf. J. Bidez *Les couleurs des planètes dans le mythe d'Er*. Bull. Soc. Royale de Belgique, cl. Lettres, 1935, p. 257 et suiv. La littérature astrologique attribuait une couleur à chaque planète ou chaque cercle planétaire. Platon attribuait déjà le rouge à Mars, emprunt fait à l'Orient par Eudoxe de Cnide.

(29) Cf. F. Cumont. Bulletin de l'Académie Royale de Belgique 1909, p. 266-86 sur *Le mysticisme astral*. La contemplation céleste pour purifier l'âme et la théorie pythagoricienne de l'au-delà. La théorie de l'œil et celle du feu chez les stoïciens, le feu nommé l'éther est au plus haut, il est le Dieu suprême. Chez Philon d'Alexandrie le platonisme et le stoïcisme se rejoignent et il est question de « l'œil de l'âme » *(De Opificio Mundi)*.

(30) Cf. Boyancé, *Etudes sur...* p. 94 et suiv. sur l'influence d'Héraclite (6e s. av. J.-C.) sur Cléanthe et sur *Hymnes Orphiques*, pour le rôle du soleil et la notion d'harmonie et cf. ibidem IIIe partie ch. IV, sur la formule musicale des sphères.

P. 109 *Le Songe de Scipion* ne donne pas une formule de l'Harmonie des Sphères très exactement définissable; Macrobe non plus, mais Boèce dans son *Instit. Musica* I. 27 l'illustre par 8 notes allant de la Lune à la Sphère des fixes, or chez Cicéron le nombre semble réduit à 7, ce que Macrobe explique par la durée égale de révolution de Mercure et Vénus et ce qui pourrait aussi s'expliquer par les 8 sphères produisant les sons de l'octave mais séparés par 7 intervalles.

(31) d'après Plutarque *De Musica*.

« Astres heureux tournez, tournez cieux, tourne le destin. »

(Magnificences du duc de Joyeuse, 1581)

I

La vie menacée d'un certain Humanisme, qualitatif, ranime avec force la curiosité humaniste dans les refuges de l'érudition. Un témoignage sensible de ce réveil, de cette résistance, nous est donné par les Colloques qu'organisent, sous l'égide de la Recherche Scientifique et de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance, le Groupe Français des Historiens de l'Humanisme et le Groupe des Etudes musicales de la Renaissance. L'apport scientifique de ces journées d'études est consigné dans une suite de publications réunies sous le titre hautement symbolique : « Chœur des Muses » (1).

Les premiers colloques mirent l'accent sur l'union intime de la Musique et de la Poésie au XVI[e] siècle, puis sur l'émancipation d'une musique instrumentale issue de la musique vocale, mais affirmant progressivement son autonomie. L'universalité de conception, cet idéal de synthèse des arts, souvent méconnu, mais propre à la Renaissance, fut alors envisagé de façon plus évocatrice sous l'angle de la Fête (2).

La Fête de la Renaissance, dans sa complexité unitaire, faisant appel à la collaboration de tous les arts, permettait de pousser l'enquête, de la multiplier par les recherches confrontées de spécialistes dans l'histoire des lettres, de la musique, du théâtre et des arts plastiques. Cette orchestration de la recherche nous paraît capitale et décisive pour l'avancement de l'histoire du théâtre. Le spécialiste de l'une ou l'autre discipline ne peut étudier toutes les techniques et les stylistiques intéressées ni satisfaire à l'exploration d'une immense documentation internationale. Des études comparatives répétées, totalisant des monographies nombreuses permettront, seules, de progresser dans la voie de la synthèse et d'éclairer par l'histoire des Fêtes, les points obscurs de l'histoire des genres dramatiques et des différentes formes du théâtre.

La précarité même de la Fête, son audace éphémère la placent souvent à l'avant-garde de l'art de son époque, malgré certaines survivances traditionnelles dans les Entrées (2 bis).

L'admirable Corpus en couleur du vitrail qui s'élabore dans le cadre de la Recherche Scientifique, et ne comptera pas moins de vingt-cinq volumes in-folios pour la France du Moyen-Age, peut faire rêver les historiens de la Fête. Mais le premier volume des *Fêtes de la Renaissance* nous apporte déjà une moisson inestimable (3).

L'époque choisie couvrait la période 1550-1630 avec quelques dépassements avant et après. Le thème portait sur « l'Alliance de la Poésie et de la Musique, de la Danse et des Arts Plastiques dans les Fêtes Civiques et les Fêtes de Cour » sous la double forme du cortège de chars et du spectacle dans un lieu fixe.

La trentaine de communications rassemblées autour d'un sujet aussi vaste, allant de l'Entrée royale et princière, aux intermèdes aux joutes et tournois des Fêtes nuptiales ou de Carnaval, des ballets de Cour, à la danse ou à la chanson populaire, se centra, avec préférence, sur les grandes fêtes italiennes, françaises et anglaises; effleurant la Suisse, l'Espagne et les Pays-Bas, laissant dans l'ombre le reste de l'Europe, réservé à d'autres colloques.

Après ce premier échange largement ouvert, comme un carrefour irradiant, qui permettait de tracer les avenues de la recherche, une concentration plus grande dans le temps et dans l'espace nous paraît souhaitable et semble se dessiner dans les colloques à venir.

Nous ne saurions aborder ici la multiplicité des problèmes d'ordre historique, sociologique, esthétique que pose la Fête de la Renaissance, et qui furent soulevés. M. Jacquot, dans un chapitre liminaire « Joyeuse et triomphante Entrée » en a magistralement rassemblé tous les fils. Notre propos est autre. Le point de vue auquel nous nous plaçons est légitimé par certaines constantes thématiques se dégageant de l'ensemble des études réunies et confrontées aux résultats d'une longue enquête personnelle. Un fonds commun d'inspiration nous invite à en évoquer les sources antiques, et à montrer les transpositions successives d'une pensée adultérée à travers les siècles, avant de s'incarner dans les Fêtes de la Renaissance sous la forme de thèmes conducteurs qui épouseront les préoccupations d'une époque.

Une remarque préliminaire nous paraît s'imposer, d'ordre terminologique, concernant l'acception du mot Renaissance.

Il recouvre ici une époque tardive (1550 à 1630-40), et se justifie par une tradition d'Humanisme qui unifie des ten-

dances diverses — où l'homme mesure et fin est aussi microcosme à l'image du macrocosme — mais il superpose des sens assez différents selon les disciplines, sens d'ailleurs sujets à révision périodique.

Pour les Historiens des Sciences Humaines, il s'agit de « ce long XVI[e] siècle » bouillonnant, avec ses empiètements, qui précède la grande stabilisation classique (ou baroque) nationalisante du XVII[e] siècle tardif (4).

En Histoire littéraire, cette longue Renaissance est l'âge de la littérature baroque, appellation d'acquisition récente, en France, et qui peut prêter à confusion d'un pays à l'autre (5).

En Histoire de l'Art, cette Renaissance prolongée est, pour l'art religieux, l'art de la Contre-Réforme qui a dépassé sa période d'austérité, c'est celui de l' « Eglise Triomphante » luttant avec les ressources les plus théâtrales contre les dépouillement et les exclusives de la Réforme (6). Dans l'art profane, mais sans cloison étanche de l'un à l'autre — c'est « le siècle du Maniérisme » (1520-1640) qui nous intéresse ici, ce maniérisme pré-baroque, qui s'élabore en milieu toscan pénétré d'influences septentrionales dans une atmosphère saturée de la perfection des Maîtres, aux alentours de 1520. La paternité du terme fut attribuée à Vasari, parlant de la « Maniera di Michelangelo », la Chapelle Sixtine (1536-40) ayant opéré la rupture anti-classique (7). Cet art maniériste se dérobe à l'imitation de la nature, pour chercher son stimulant et ses règles dans l'interprétation, chargée d'artifice, des grandes œuvres d'art qui l'ont précédé : Art quintessencié qui se codifie, et s'internationalise par la gravure, art d'irréalité surtout, dont la conjonction avec le théâtre, la Fête et les ressources délirantes de la perspective, est le phénomène le plus naturel.

Cette fin de la Renaissance, époque ébranlée et tragique des Guerres de Religions — où la fièvre des Fêtes alterne avec la fièvre mystique et pénitentielle de la Cour des Valois — est aussi une période d'éclatement dans les domaines scientifique, économique, maritime.

Epoque des grands successeurs de Copernic où l'astronomie et l'astrologie fraternisent encore, malgré la remise en question de données fondamentales ; où le néo-platonisme et le christianisme, le profane et le sacré s'interpénètrent dans un étrange syncrétisme.

Les acquisitions et les exigences de la critique historique d'aujourd'hui n'autorisent plus la seule étude descriptive et narrative des Fêtes, voire même stylistique. Une intériorisation

des problèmes s'avère nécessaire, pour revenir ensuite à la compréhension sensible des techniques et des styles. Sous la séduction des apparences, un contenu philosophique, religieux, politique et social superpose ses significations en un langage symbolique plus ou moins hermétique, suivant que la manifestation s'adresse à une audience privée ou largement ouverte, de la Fête de Cour à la Fête civique ou populaire.

Le langage cohérent mais chiffré de la Cathédrale du Moyen Age, encyclopédie divine et poétique, s'est illuminé avec Mâle par le rapprochement des formes et des textes, d'Honorius d'Autun ou de Vincent de Beauvais, qu'un clerc chargé d'orchestrer cette iconographie didactique rendait plastiquement assimilable.

Le langage des Fêtes de la Renaissance replacé à un moment défini de l'histoire d'une civilisation, comme expression d'un état de la pensée, s'inscrivant dans le climat qui l'a suscité, entre à son tour dans l'ère du déchiffrement. La confrontation, par des savants, d'appartenance diverse, d'analyses minutieuses de fêtes de la même époque, prises dans des pays différents (avec un décalage historique d'un pays à l'autre, lié aux phénomènes de précocité ou du retard dans la culture) nous révèle sous les variantes locales, un fonds commun d'inspiration et un même « engagement », toute idée de « gratuité » et « d'art pour l'art » étant étrangère à l'esprit des manifestations de cette époque.

Quel était donc ce fonds commun, exprimé dans l'éternel retour d'un langage diversement infléchi, suivant les acceptions locales, mais internationalement intelligible au niveau des lettrés ? Nous retrouvons les mêmes thèmes des carrousels aux intermèdes, des ballets de Cour aux masques, de la Cour des Grands-Ducs de Toscane à celle des Valois ou à celle des Stuart.

La source, aux eaux mêlées, est celle de l'humanisme néoplatonicien tardif, qui trouvera des points de cristallisation et d'application doctrinale — reflétés dans les Fêtes — autour de l'Académie d'Antoine de Baïf en France et de la Camerata Bardi à Florence. Toutes deux sont animées d'une même aspiration à résoudre des problèmes similaires : l'union des différents arts, sous le primat poétique, d'ailleurs suspect au platonisme pur, pour retrouver la grande synthèse attique.

Les résultats positifs, acquis, de part et d'autre, dont le Ballet dramatique et le Drame lyrique seront les conquêtes finales, furent le fruit d'un long cheminement, très controversé ; point d'aboutissement d'apports très divers, départ riche de promesses aussi, qui n'intéressent pas ici notre propos (8).

Mais ce n'est pas au long du XVI[e] siècle, à l'époque des applications techniques, de la codification des règles de l'art et des symboles, en traités et répertoires accessibles aux

artistes, qu'il faut chercher les premières inspirations de cet Humanisme. C'est au niveau plus élevé des concepts philosophiques, incarnés par étapes dans les synthèses de la Fête, que la lumière se fait.

La quête nous reconduit à Florence, non dans la Florence des Grands-Ducs de Toscane, mais dans celle de Laurent de Médicis, autour des années 1470-90. Sur le fond d'effervescence inquiète et spéculative du quattrocento, un petit cercle d'humanistes se détache — à la veille des prédications enflammées de Savonarole et des catastrophes politiques menaçantes — qui rêve des mœurs raffinées de la Grèce, mais aussi d'une réforme intellectuelle et morale, intéressant le sort de l'humanité : rêve dans un « âge d'or » retrouvé, de la paix universelle des esprits. La réforme se plaçait sous l'invocation platonicienne, au sein même du christianisme purifié, mais dans un accueil conciliateur, et une réunion, fatalement équivoque, où toutes les doctrines et toutes les philosophies en une longue « Chaîne d'or » se donnaient la main. Cette restauration platonicienne, renouant avec une tradition souterraine, maintenue vivante par les premiers scolastiques d'avant la révolution aristotélicienne du XIII^e siècle, renouait d'abord avec toutes les impuretés de l'Ecole néo-platonicienne d'Alexandrie (II^e-IV^e siècle après J.-C.).

Lieu de confluence des derniers reflets de la philosophie grecque affrontant les débuts du christianisme, celui des Pères de l'Eglise; réceptacle de toutes les religions à mystères de l'Orient, des sectes juives préparant la Cabale, des gnostiques, qui sous l'invocation de Zoroastre rendaient familier le symbolisme oriental, Alexandrie, par ses contradictions mêmes, explique la coloration que va prendre le néo-platonisme florentin.

Platon sera traduit en latin, puis commenté et revu à travers les Commentaires de Plotin (III^e siècle) (9), dans la recherche d'une doctrine unique, sorte de théologie mythologique et abstraite, où l'âme s'élève au-dessus de l'intelligible platonicien, cherchant à atteindre l'unité absolue dans l'extase. La dialectique de Platon était enveloppée chez Plotin comme du halo mystique des philosophies de l'Inde. Après Porphyre, son disciple, la part faite à l'extase et au délire poétique avait sombré dans la magie et la théurgie sous l'influence des *Oracles Chaldéens*, avec Jamblique, et Proclus qui s'intitulait « l'hiérophante universel » ou le prêtre de tous les dieux (10). Dernier grand poète païen, Proclus fut aussi le « dernier prêtre des Muses » (Louis Ménard : *Du polythéisme hellénique*).

L'écran alexandrin du platonisme est indispensable à la

33 Raphael: The Dream of Scipio
National Gallery, London

Raphaël, « *Le Songe de Scipion* » (Borghese).

Le symbolisme des trois formes de vie : contemplative active et voluptueuse, selon Macrobe. In *Somnium Scipionis*, et Ficin *De Triplici Vita*.

(National Gallery)

(Photo Rigal.)

Une Parque pour « *La Mascherata della Genealogia degli Dei* » (Florence, 1565)

Dessin et lavis de Giorgio Vasari (Offices, Cab. des Dessins, Florence).

Une Muse pour « *La Mascherata della Genealogia degli Dei* » (Florence, 1565)

(Photos Rigal.)

L'Harmonie, Intermèdes de « *La Pellegrina* » (Florence, 1589).

Dessin et lavis de B. Buontalenti (Bibl. Nationale Florence C. B. 3. 53. ii, II)

Une des Sphères, de « *La Pellegrina* ».

(Bibl. Nationale de Florence C. B. 3. 53. ii, 33 verso)

(Photos Rigal.)

compréhension du mouvement de Careggi et aux querelles qui s'y élèveront. C'est autour de la frêle figure de Marsile Ficin, dans les jardins de sa villa « Academia » à Careggi, mirage des jardins d'Academos, que Cristoforo Landino, le jeune Politien et plus tard Pic de la Mirandole, le pur « Apollinien » du groupe, se rassemblent amicalement. Laurent le Magnifique, poète déchiré, les y rejoint parfois; de toute l'Europe lettrée, on les visite, on leur écrit (11).

La philosophie qui s'élabore au milieu d'un rituel ésotérique, est moins une philosophie qu'un mode de spéculation, une doctrine de vie et de comportement idéal du poète et du Sage. Le « Studio » florentin, à l'époque du vieux Cosme de Médicis, entretenait encore la flamme de l'aristotélisme, plus positif, mais après le départ du grec Argyropoulos, en 1471, Florence reste aux mains des platoniciens, qui annexeront d'ailleurs Aristote. Ficin, vers 1460, avait, sur la demande de Cosme, commencé la traduction latine de Platon, terminée vers 1470 (impr. 1484) (12). Le rôle d'un Gémiste Pléthon, philosophe venu de Byzance, dans la double implantation à Florence du platonisme et des Oracles de Zoroastre est assez significatif (13). L'hellénisme de Ficin, poète et visionnaire, sera baigné, comme l'art de Benozzo Gozzoli, des chauds effluves de l'Orient; car c'est par le détour de l'hermétisme alexandrin que Ficin, se croyant un nouvel Orphée, a retrouvé Platon. Il a d'abord traduit *Le Pimandre*, attribué au fabuleux Hermès Trismégiste (14), grand initié après Zoroastre, puis *l'Hymne à Zeus* du pseudo Orphée. Il infusera au christianisme une joie néo-païenne et parlera de l'approche bacchique de Dieu, dans sa préface à la *Théologie mystique* de Denys l'Aréopagite.

Médecin et astrologue, Ficin, qui embrassera tardivement le Sacerdoce (1473), passait pour un « magicien » au sens où la magie est l'application merveilleuse du savoir, dont les *Oracles Chaldéens* sont une des sources majeures (15).

Dans une œuvre étendue de commentateur et de traducteur, le *De Triplici Vita* (1489), petit traité de médecine astrologique, est avec son commentaire du *Banquet* de Platon (Le *Convivio*, 1475) l'œuvre de Ficin qui aura peut-être le plus de rayonnement au XVI[e] siècle (16). La croyance qu'il transmet en la magie de l'art, en son pouvoir « opérationnel », et ses vertus incantatoires pèsera plus ou moins ouvertement sur l'art de la Fête, au cours du XVI[e] siècle, liée à la théorie des « fureurs divines » inspiratrices (17).

C'est contre cet idéal impur, que Léonard de Vinci, un moment touché par le mouvement de Careggi, réagira au nom de la vraie science et du savoir géométrique, revendiquant pour « l'art en soi » la seule magie. Mais c'est aussi Léonard qui au nom de la peinture, « sa philosophie suprême », et des

arts « d'imitation » attaquera la prééminence musicale. Attaque et rupture seront lourdes de conséquences en faveur de l'autonomie de l'art pour l'art, mais aussi pour la subordination de la musique, qui sévira jusqu'à l'époque romantique. Astrologue et « saturnien » angoissé, Ficin défendra cependant comme Platon et Plotin (18) l'indépendance de l'esprit par rapport aux déterminations physiques, en n'accordant qu'une valeur de signe aux conjonctions planétaires et zodiacales. Il essaiera tout au moins de se justifier dans une querelle qui l'oppose à la pureté plus grande de Pic (19).

Platon avait exclu de la Cité « les arts d'imitation », la peinture comme la poésie « illusionnistes » qui ne créent que des « fantômes » restituant l'apparence superficielle des choses (20). Cette poésie des grands tragiques, qu'il sait admirer, il en redoute les effets funestes, parce qu'éveillant et nourrissant les désordres du sentiment, elle implante dans l'âme, au moyen de la sympathie, un mauvais gouvernement (La *République*, X). La musique, au contraire, fondée sur le nombre, restait dans ses modes virils, grande maîtresse de l'éducation (21). Mais dans la mélodie, l'harmonie et le rythme devront se régler sur les paroles (22). Ces nuances contradictoires, inhérentes à la philosophie platonicienne, justifieront le credo humaniste, dans sa recherche d'une synthèse des arts, voulant recréer le drame athénien, fustigé par Platon, mais où la parole commande.

Ficin, dans son syncrétisme, réhabilite avec Plotin (23) toutes les formes de l'art, avec la poésie qui, dans l'alliance hiérarchique de la Fête, aura théoriquement la place d'élection. « Les arts n'imitent pas directement les objets visibles mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel... ils suppléent aux défauts des choses parce qu'ils possèdent la beauté » (Plotin).

Cette revalorisation spirituelle de l'illusionnisme artistique condamné par Platon, nous paraît d'une importance singulière en regard des fêtes de la Renaissance et de leur conjonction optique avec les ressources trompeuses de la perspective, à l'époque du maniérisme irréaliste.

Le néo-platonisme a ramené Orphée, héros mythique et premier poète, image suprême de la science et de l'art étroitement unis, lui qui unit la triple puissance d'Eros, d'Hermès et de Saturne (25).

A travers les fêtes, Orphée représentera l'initié et restera le symbole du bon gouvernement, de l'ordre harmonieux, imposés par la magie de l'art : poésie, éloquence ou musique; alors qu'Hercule, héros de la vie active, sera la Sagesse qui

redresse le mal (Plotin) (26). Conçue par Mercure pour Orphée, la lyre, symbole de l'harmonie universelle et instrument de la « Fureur divine », entre les mains de l'artiste inspiré, comme elle le fut sous les doigts de Marsile Ficin qui s'identifiait à David, substitut d'Orphée, guérissant le corps et l'âme de Saül aux sons de sa lyre, traversera la Fête de sa puissance active. Mais la sagesse orphique ramène la contemplation au Soleil, Apollon l'inventeur de la musique et de la médecine est aussi « l'œil vivant du ciel », et la place privilégiée du soleil dans le monde visible s'apparente à celle de l'âme dans le monde invisible. Comme « l'œil infini » des Orphiques est le symbole de l'Esprit divin (*Theologia Platonica*, II, 105) (27).

La théorie de la fureur divine inspiratrice, d'une si grande incidence sur l'art du XVI[e] siècle, doit au souffle exaltant qui anime le *Phèdre*, œuvre inscrite sous le signe de la Beauté essentielle, son pouvoir transmissible, qui trouva en Ficin une résonance élective. Socrate, après son apologie de l'art délirant : Maniké « le plus beau des arts, celui qui permet de discerner l'avenir » (28), définit de façon précise les quatre formes du délire : « quant au délire divin nous l'avons divisé en quatre sections qui relèvent de quatre dieux, rapportant à Apollon l'inspiration divinatoire, à Dionysos l'inspiration mystique, aux Muses l'inspiration poétique, la quatrième enfin à Aphrodite et à l'Amour ».

Ce délire rapproche d'un passage du *Timée*, relatif aux dérèglements de l'âme (29) que l'harmonie, son alliée, ramène à l'ordre; rapproché des prescriptions données par Platon, dans la *République* et les *Lois* (30), sur les harmonies et les modes, virils ou voluptueux, volontaires ou plaintifs, à choisir ou proscrire, toute une doctrine des « effets » de la musique (31) et, partant, de la danse, peut s'élaborer. Elle trouve sa justification chez les Alexandrins, plus accueillants parce que non législateurs (32) et s'intègre dans la croyance au pouvoir magique de l'art (33) dont Platon, lui, stigmatisait les aspects dissolvants : « Lors donc qu'un homme laisse la musique l'enchanter au son de la flûte et verser en son âme, par le canal des oreilles, comme par un entonnoir, les harmonies suaves, molles et plaintives, il adoucit par là l'élément irascible qui se trouve en son âme, comme le feu amollit le fer... mais s'il continue à s'adonner à la musique et à ses ravissements, son courage ne tarde pas à se dissoudre et à se fondre jusqu'à ce qu'il soit entièrement dissipé, que son âme ait perdu tout ressort et qu'il ne soit plus qu'un « guerrier sans vigueur » (Platon, La *République*, 410 a).

L'art pour Platon doit être, dans la Cité, l'auxiliaire résolu et austère du pouvoir spirituel. Cette conception politique et sociale ne sera plus celle d'Alexandrie, contemplative, indifférente à la structure de la Cité.

Mais la musique est indissolublement liée à l'Ame de l'Univers parce qu'elle est nombre et mouvement, ordre rationnel et puissance vitale. Cette Ame du Monde s'exprime dans l'Harmonie ineffable des Sphères, la musique inaudible de l'espace. Tous les domaines de la science et de l'art sont illuminés par cette ordonnance et cette beauté célestes, que Platon a célébré en termes d'harmonie musicale reprenant, après Parménide, la tradition pythagoricienne de l'Harmonie des Sphères, dont les accords échappent au pouvoir auditif de nos âmes imparfaites.

Dans sa cosmologie mythique assez obscure, qui (34) de la *République* au *Timée* et aux *Lois* subit des variations apparentes, Platon imagine d'abord le monde enserré de chaînes de lumière et tel un fuseau suspendu par le fil qui s'y enroule et dont la rotation met en branle toutes les révolutions célestes. Ce fuseau lumineux (ou quenouille) tourne sur les Genoux de la Nécessité (mythe d'Er le Pamphylien, la *République*. X. 616-617) (35).

Mais ce fuseau est lui-même formé d'une série de gaines ou anneaux concentriques, qui, de la périphérie au centre, constitué par la terre immobile que traverse l'axe du Monde, seraient d'après les exégètes : 1) le cercle des étoiles fixes, 2) Saturne, 3) Jupiter, 4) Mars, 5) Mercure, 6) Vénus, 7) le Soleil, 8) la Lune (36). La longueur des cordes qui les retiennent et la rapidité relative des révolutions sont les facteurs d'une échelle musicale, la haute étant tenue par ce qui se meut le plus vite : le ciel des fixes et la lune, la basse, avec gravité variable selon leur rang, par Mars, Jupiter et Saturne. Le registre intermédiaire est celui de Mercure, de Vénus et du Soleil. Les huit notes de l'harmonieux concert sont chantées selon la tradition pythagoricienne, par une sirène posée sur le cercle correspondant. Au chant des huit sirènes correspond aussi le chant des Trois Parques (Moires), assises autour de la Nécessité, leur Mère.

Dans le *Timée* (37) il n'y a plus qu'un acteur, le Démiurge, ouvrier divin, qui construira le Corps du Monde sur le modèle idéal du plus beau des êtres intelligibles : le Vivant en Soi. A ce corps sphérique, parfait, poli et homogène, animé d'un mouvement circulaire il donne une âme principe de vie, antérieure au corps, qu'elle déborde. L'Ame du Monde confondue avec le ciel et ses révolutions immuables est un modèle pour

L'Harmonie et la Musique des Sphères; premier Intermède de « *La Pellegrina* » (Florence, 1589).
Dessin et lavis de B. Buontalenti (Victoria and Albert Museum, Londres)

La Descente d'Apollon et de Bacchus avec le Rythme et l'Harmonie, VI[e] Intermède de « *La Pellegrina* » (Florence, 1589).

nos âmes, comme les âmes des astres sont consubstantielles à l'Ame du Monde. Corps de feu, le ciel et les astres sont des vivants qui ont une âme divine.

Mais sous la théologie et la parure allégorique du *Timée*, qui de siècle en siècle alimentera les spéculations de la mystique, recouvrant en une lente sédimentation obscurcissante cette Ame du Monde, Platon a exposé son système astronomique, dernier mot de la science de son époque, qu'il étale avec des précisions numériques remarquables dans lesquelles nous ne saurions entrer. Le ciel y est organisé selon des rapports mathématiques parfaitement déterminés, en un système qui pourrait être décrit d'après les modèles mécaniques servant aux astronomes anciens, à figurer sur la sphère armillaire les révolutions apparentes du ciel (38). Les planètes, ces prétendus astres errants, y décrivent une orbite constante, la théorie a pour objet de rendre compte des apparences irrégulières, que nous présente le ciel, à l'aide de mouvements circulaires réguliers de direction invariable. La toute puissance du nombre préside à ces rapports immuables, apportant avec elle ordre et beauté. Le nombre est la part immortelle de l'âme, principe des mouvements ordonnés de l'univers, et l'admirable formule de Xénocrate « L'âme est un nombre qui se meut » résume cette métaphysique (du *Timée* et des *Lois*) à laquelle s'affrontera l'âme voyageuse, mais « douée d'une contemplation immobile » de Plotin (*Ennéades*, III, 8-4).

> « L'âme étendue dans toutes les directions, depuis le milieu jusqu'aux extrémités du ciel, l'enveloppant en cercle du dehors et tournant en cercle sur elle-même, commença d'un commencement divin sa vie inextinguible et raisonnable pour toute la durée des temps. Et ainsi naquirent, d'une part le corps visible du ciel, et de l'autre l'invisible, mais participant au calcul et à l'harmonie. L'Ame la plus belle des réalités engendrées par le meilleur des êtres intelligibles qui sont éternellement. »
>
> (*Timée*, 36 e, trad. A. Rivaud).

A cette cosmologie savante, mais diffuse, du *Timée*, revêtue d'obscurité métaphysique, l'art de la Renaissance pourra préférer un symbolisme plus simplement imagé, une variante empruntée au Commentaire de Ficin à *Ion* (39) « Dieu signifie Apollon, les Muses, les âmes des sphères du monde, Jupiter est l'esprit divin (Mens), de lui procède Apollon, l'esprit de l'âme du monde, l'âme de l'univers et les huit âmes des sphères célestes, neuf âmes en tout, ce que l'on appelle les neuf Muses, parce que, faisant évoluer harmonieusement les cieux, elles engendrent la musique et la mélodie qui, distribuée en neuf sons, à savoir huit tons des sphères et l'accord de l'ensemble, produit neuf sirènes chantant en l'honneur de Dieu » (40).

Cependant le thème pythagoricien de l'Harmonie du Monde

et de la Musique des Sphères restera dominant, et couvrira de sa ramure toute la Fête de la Renaissance.

> « Ayant contemplé les mouvements périodiques de l'intelligence dans le ciel nous les utiliserons en les transportant aux mouvements de notre propre pensée lesquels sont de même nature, mais troublés, alors que les mouvements célestes ne connaissent pas de troubles. Ce qui dans la musique est bon pour la voix et nous la fait entendre, nous a été donné en vue de l'harmonie. Car l'harmonie dont les mouvements sont de même espèce que les révolutions régulières de notre âme, n'apparaît point à l'homme qui a un commerce intelligent avec les Muses, comme bonne à lui procurer un agrément irraisonné, ainsi qu'il le semble aujourd'hui. Au contraire, les Muses nous l'ont donnée comme une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont déréglés en nous. Pareillement le rythme qui corrige en nous une tendance à un défaut de mesure et de grâce, visible en la plupart des hommes, nous a été donné par les mêmes Muses et en vue de la même fin. »
>
> (*Timée*, 47 b.c.)

A travers les âges, l'incroyable fortune du *Timée*, ce bréviaire encyclopédique que tient Platon dans l'Ecole d'Athènes de Raphaël, est grandement imputable à son apparente obscurité, au halo de mystère ou Alexandrins et humanistes de la Renaissance ont voulu voir une sagesse, des doctrines cachées et le mot de la fin. De Crantor à Plutarque, de Plotin à Proclus il se transfigure — juifs, arabes et chrétiens le vénèrent. Les auteurs médiévaux le connaissent dans la version latine de Chalcidius (IV^e^ s.). L'Ecole de Chartres s'efforce de le concilier avec la Genèse. La Renaissance le discute et le commente avec une dilection particulière. Jusqu'à Kepler et l'abdication définitive du géocentrisme (et même au-delà) il exercera sur la pensée occidentale une influence ininterrompue (41).

De commentaire en commentaire, dans cette longue chaîne de transmission les mythes que Platon a tissés en contrepoint, d'un dialogue à l'autre, s'amalgament ou se fragmentent, s'éclaircissent ou se voilent, et s'adultèrent. Ils s'incarneront enfin, à nouveau transfigurés dans les synthèses de la Fête.

Les poètes de la Renaissance, en jonglant avec les étoiles, avec les Muses et les sirènes, pulvériseront la cosmologie mathématique du *Timée* mais ils en garderont l'écho mythique et sonore. La Vision d'Er, le Songe de Scipion (42) son substitut latin, hanteront leur imagination, comme ils tendront l'oreille à la musique inaudible des sphères. Les orbes des révolutions célestes armeront la machinerie des Intermèdes (43), non sans avoir déterminé auparavant la structure des neuf Cercles de la *Divine Comédie* du Dante, où les chants du Paradis, du Purgatoire et de l'Enfer s'achèvent par trois

fois, identiquement, sur le mot étoiles, symbole de lumière (44).

Poètes pourvoyeurs de thèmes dans les fêtes royales, l'Harmonie du Monde leur inspirera la structure à offrir en modèle au gouvernement des Princes. Elle sera l'invocation bienfaisante et pacificatrice contre les désordres de la Terre des hommes, car l'idée du Bien suprême, la Justice incorruptible dominent la métaphysique et la législation platoniciennes, indissolublement liées dans la *République* et les *Lois*. De l'Harmonie Céleste à l'Harmonie des Etats, les thèmes pythagoriciens et platoniciens commanderont à l'iconographie des Fêtes, avec leurs ramifications des Quatre Ages, des Quatre Eléments, des Quatre Saisons, etc... que reprendra l'Opéra des XVII[e] et XVIII[e] siècles; ils peupleront de statues les jardins de Versailles (45). Ils commanderont la recherche de synthèse des arts sous le primat poétique et musical au sein des Académies. Car la Musique du Monde, qui est celle de l'âme, c'est aussi la gamme de l'octave, les intervalles musicaux, tous les tons et tous les accords qui s'en déduisent (46).

De la vision d'Er, fils d'Arménios, défenseur de la Cité Grecque au songe de Scipion-Emilien, dictateur en puissance de l'Etat Romain (Cicéron commenté par Macrobe), nous assistons à une transfiguration très frappante du mythe de l'Harmonie du Monde (47). Elle nécessite d'être soulignée pour l'avenir d'un thème.

Le culte de Mithra, dieu de la lumière, était déjà en honneur sous Pompée, époque de Cicéron-Consul. A celle de Macrobe, commentateur du *Songe de Scipion* et du système platonicien du Monde, le Mithriacisme, le culte de Baal, et de toutes les divinités, étaient fondus (depuis l'empereur Aurélien (270)), dans le culte officiel et unitaire du « Deus Sol ». Le passage au pouvoir, quasi fabuleux (218), du jeune Heliogabale, prêtre du soleil, élevé en Syrie dans le culte de Baal et entré lui-même à Rome en Roi-Soleil, avait laissé une trace indélébile.

L'identification du Soleil au pouvoir royal, la divinisation de « l'imperator » s'associent normalement au néo-platonisme, tout pénétré des religions à mystères de l'Orient. L'empereur Julien (361-363) est l'auteur d'un traité sur le Roi Soleil. Proclus écrira un *Hymne au Soleil* (48) :

> Exauce-moi, ô Roi du Feu intelligent
> Titan aux rênes d'or! Exauce-moi,
> Dispensateur de lumière...
> Exauce-moi. Occupant en effet, au-dessus de l'ether
> Le trône du milieu, et ayant pour figure
> Un cercle éblouissant, qui est le cœur du monde

Et si, tandis que tournent les fuseaux des Moires
Les fils que déroule le tournoiement des astres
Nous amenaient quelque malheur, écarte-le
Par la force impulsive de tes traits vigoureux.

(trad. Mario Meunier, op. cit).

Platon avait divinisé les étoiles et les astres errants, mais il ne nommait pas le soleil, il le chiffrait « le 7e cercle, le plus brillant, de qui le 8e tenait sa couleur et sa lumière » (49). Dans le *Songe de Scipion,* le 7e cercle devient « *Le Soleil, chef-roi,* modérateur des autres flambeaux célestes, intelligence et principe régulateur du monde, qui, par son immensité, éclaire et remplit tout de sa lumière » (50). Cette emphatisation solaire deviendra par assimilation celle du pouvoir personnel divinisé. Associée au thème de l'Harmonie du Monde et des révolutions célestes elle éclaire à travers les siècles la fortune du thème solaire et du bon gouvernement, leur incarnation dans les Fêtes de la Renaissance où Henri III, divinisé, préfigure, déjà le Roi Soleil de Versailles (51).

Pour Ficin l'artiste inspiré qui achève l'univers par ses créations, doit d'abord résoudre un immense jeu de symboles efficaces, interprété, à travers les fables, par la discipline hermétique. Et là encore nous voyons sous l'influence corruptrice d'Alexandrie s'adultérer la pensée platonicienne.

Le mythe pour Platon était un symbole revêtant la forme narrative ou dramatique, mais procédait d'une inspiration morale. Il se donnait pour une fiction, destinée à suggérer une vérité (52). Il était le contraire de la fable, trompeuse, que Platon fustige dans la *République* : « Les fables ne sont en somme que des mensonges malgré les quelques vérités qui s'y mêlent » (II. 377. a.c.). Avec Ficin, la mythologie devient un répertoire des relations obscures qui animent le cosmos, et qu'activent les opérations de la magie. Il angélise ou démonise avec les successeurs de Plotin, la Cosmologie mythique de Platon. Proclus avait vénéré Zoroastre et les *Oracles Chaldéens* à l'égal du *Timée* (53). La figure, et partant l'œuvre d'art, devient un Hiéroglyphe chargé du pouvoir occulte d'un talisman. Plotin, lui-même, avait présenté le monde sensible comme un vaste réseau d'influences magiques mais auquel la philosophie permettait d'échapper (54). Ignorant comme les grecs le caractère alphabétique des signes hiéroglyphiques, Plotin les supposait chargés d'un savoir mystérieux ; « chaque signe gravé est donc une science, une sagesse, *une chose réelle saisie d'un seul coup* et non un raisonnement ou une délibération » (*Ennéades.* V. 8.). Le signe concentre en lui « l'être » dont il est la science. L'influence de cette

conception sur l'art plastique, liée à la théorie des « effets » de la musique, éclaire d'un jour particulier l'art de la Fête, avec toutes les restrictions et les nuances qu'il convient d'apporter à cet éclairage, contre les dangers d'une interprétation tentante mais qui pourrait risquer de devenir abusive (55)

Cependant, c'est la haute tradition de l'hermétisme oriental, reprise et cultivée à Careggi, qui transmettra aux poètes, comme à beaucoup d'artistes de la Renaissance le goût de l'énigme et du voile si bien exprimé par les vers, souvent cités, de Ronsard :

« Disciple de Dorat qui longtemps fut mon maître
« M'apprit la poésie et me montra comment
« On doit peindre et cacher les fables proprement
« Et à *bien déguiser la vérité des choses*
« *D'un fabuleux manteau dont elles sont encloses.* »

(Hymne à l'Automne).

L'allégorie, moyen actif de déchiffrement et de recréation, s'intègre encore avec Ficin, et ses amis, dans un spiritualisme théologique qui doit autant aux Pères de l'Eglise (d'Origène à Saint Augustin) qu'aux basses formes de l'Hermétisme, sa méthode d'interprétation (56). L'esprit y vit encore que va tuer la lettre.

La religion philosophique de Ficin assez dénuée d'esprit critique était d'abord une mystique et une poétique. Foyer d'un néo-platonisme rénové le mouvement de Careggi n'a rien apporté d'absolument original; soucieux d'un retour à la religion vraie et d'une résistance à l'averroïsme incroyant il a criblé de multiples apports.

D'Orient en Occident la tradition du platonisme avait traversé tout le Moyen Age et ce réveil du quattrocento était le nouvel affleurement d'un filon continu auquel Zoroastre et Hermès Trismégiste ajoutaient leur zébrure (57). Mais par leur syncrétisme impur, Ficin et ses émules ont fait rebondir aussi le néo-platonisme spirituel de l'Ecole d'Alexandrie. Le platonisme précoce d'un cardinal, Nicolas de Cuse (1401-1465), d'une qualité intellectuelle plus haute, et sa pensée scientifiquement plus novatrice, le plaçant à part, c'est bien dans les jardins de Careggi qu'il faut situer la table d'orientation d'un mouvement collectif qui va rayonner au-delà des monts. Quand la flamme s'éteint à Florence, à la fin du XV^e^ siècle, elle se rallume en d'autres points d'Europe, au cours du XVI^e^ siècle; et en Italie même, sous des formes plus matérialisées. Les quelques aspects détachés, ici, d'un ensemble de spéculations dont le corps formait une souple doctrine, sont

ceux les plus aptes à s'intégrer dans l'art de la Fête, à l'éclairer de l'intérieur.

L'ivresse du symbolisme actif et du mythe allégorique n'était pas, en ce XV^e, et au début du XVI^e siècle, réservée à la seule Florence. Elle a possédé l'Italie à une heure de son histoire où s'y perpétraient les crimes les plus sombres, comme la compensation d'une vie idéale, et la protection nécessaire du talisman. Le paganisme raffiné et emblématique du temple des Malatesta à Rimini, qui est aussi une église, un « panthéon de héros », et une architecture musicale offre un exemple précoce de l'exaltation de cette tendance, aux bords de l'Adriatique, tournés vers l'Orient (1450). Elle se propagea dans les cours italiennes et enfièvra les imaginations féminines. Emblèmes et devises secrètes s'enlacent en broderies d'or sur les robes de Béatrice d'Este (1475-97)) (58), comme elles s'enlacent, en un retour obsessionnel, aux murs, aux pavements et aux chambranles des portes accédant aux « camerini » d'Isabelle d'Este (1474-1539) à Mantoue (59). Cette collectionneuse passionnée fut l'inspiratrice, en allégories savantes, des plus grands peintres de son temps. Mais telle était la complication des thèmes mythologiques qu'avec un scrupuleux détail elle leur imposait, croyant aux vertus bénéfiques de son idéographie, que la gloire d'être appelé à servir cette princesse était lourdement balancée par la crainte d'exigences propres à stériliser la plus jaillissante des inspirations.

La passion du déchiffrement des œuvres antiques était parallèle, et l'aspect complémentaire d'une même tendance.

La double croyance que d'une part la musique peut révéler l'harmonie des sphères, l'ordre de l'univers et que la figure ou l'œuvre d'art peut traduire la forme invisible des puissances astrales en se chargeant d'efficacité, va donner naissance, au XVI^e siècle, à une foule de traités et de livres de recettes compliquées où se desséchera peu à peu le credo ficinien. Leur bibliographie demanderait une étude spéciale, distinguant les traités d'Harmonie, des dictionnaires de symboles.

Ces dictionnaires de symboles, d'allégories et d'attributs, personnifiant des idées abstraites, curieux amalgames élaborés par des compilateurs, d'une érudition inouïe, mais sans inspiration mystique, expliquent l'uniformité de certains thèmes dans l'art du spectacle, comme dans les représentations plastiques de la même époque. La seule qualité décorative dépassera rapidement la signification profonde.

L'art religieux fera souvent appel aux mêmes recueils.

Mais après le Concile de Trente (1563) il délaissera peu à peu, pour l'histoire, la fable et l'allégorie qui chercheront alors leurs derniers refuges dans l'art profane, par un phénomène naturel de transfert.

La simple terminologie est significative d'une évolution. Le mot hiéroglyphe qui pour Ficin était chargé d'un pouvoir, puisqu'il signifiait l'idée platonicienne rendue sensible, et pouvait maintenir l'esprit dans un « état de tension réceptive » (Plotin), par une dégradation progressive ne désignera plus, au XVII[e] siècle, que les attributs qui font reconnaître les idées personnifiées (60). L'allégorie dégénère, quand elle se charge d'attributs abstraits multipliés, quand elle n'est plus l'incarnation vivante d'une idée morale ou d'une foi. Des vertus noblement personnifiées aux portails des cathédrales, aux vertus surchargées et énigmatiques des tombeaux des XV[e] et XVII[e] siècles, le processus est le même que dans l'iconographie profane de la Renaissance et de l'âge classique. L' « *Iconologie* » d'un César Ripa a souvent donné à l'art du XVII[e] siècle quelque chose d'artificiel et de froid.

Mais le mythe allégorique renaît chaque fois qu'une croyance assez forte revient l'habiter, transmise par l'émotion de l'artiste inspiré.

II

Le néo-platonisme d'un Ficin était d'intention pure, mais sa teinture initiatique et astrologique le rendait un peu trouble. Des bords de l'Arno aux rives de la Seine, il se décante et se clarifie. La « théorie des effets », qui pour Ficin s'étendait à la guérison des maux de l'âme et du corps, par une pente naturelle de l'esprit français, s'intellectualise et se moralise. C'est moins aux délires du *Phèdre* et à ses commentaires qu'à la saine morale tirée de la *République* et des *Lois*, à la solidité d'Aristote, à la *Moralia* de Plutarque (61) qu'on fait appel. C'est bien de tels textes que se réclament, implicitement, les statuts de « l'Académie de Poésie et de Musique », fondée par Antoine de Baïf et Thibault de Courville, en 1570. Les Lettres patentes spécifient que « L'opinion de plusieurs grands personnages, tant *Législateurs* que *Philosophes anciens* ne soit à mépriser, à savoir qu'il *importe grandement* pour les *mœurs* des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au Pays soit retenue *sous certaines lois*, d'autant que où la *Musique est désordonnée* là volontiers les *mœurs sont dépravées* et *où elle est bien ordonnée*, là *sont les hommes bien morigénés*. A ces causes, et ayant vu la Requête, en notre Privé Conseil,

présentée par nos chers et bien-aimés Jean Antoine de Baïf et Joachim Thibault de Courville, contenant que, *depuis trois ans*, en ça, ils auraient, avec grande étude et labeur assidu, unanimement *travaillé pour l'avancement du langage Français, à remettre sus, tant la façon de la Poésie, que la mesure et règlement de la Musique anciennement usité par les Grecs et les Romains*, au temps que ces deux Nations étaient plus florissantes, et que dès cette heure pour le peu qu'ils y ont employé ils auraient déjà *parachevé plusieurs essais de vers mesurés mis en Musique, mesurée selon les lois à peu près des Maîtres de la Musique du bon et ancien âge* »... et cela « afin de *remettre en usage la Musique selon sa perfection*, qui est de *représenter la parole en chant accompli de son harmonie et mélodie*, qui *consistent au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodés pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, ou resserrant ou desserrant, ou accroississant l'esprit*, renouvelant aussi *l'ancienne façon de composer vers mesurés pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'Art Métrique* (62) ».

Les entretiens de Careggi visaient le bien de l'humanité tout entière mais gardaient le caractère ésotérique d'un cénacle raffiné, un peu mondain. Un siècle a passé. Ces lettres-patentes royales, françaises, consacrent une entreprise à l'échelle de l'Etat, en mettant l'accent sur la recherche du bien public à l'instar d'une société juste et sage. Le rôle et le caractère de cette académie s'inscrivent dans un ordre de préoccupations qui au XVI[e] siècle ont orienté la politique vers une science expérimentale du Gouvernement. Elle est illustrée par toute une littérature de juristes théoriciens qui, s'opposant au Machiavélisme subtil mais dénué de scrupules, fonde la Politique sur les considérations morales et la théorie de la Monarchie gallicane (63). Le caractère encyclopédique de l'Académie de Poésie et de Musique, souvent méconnu, nous la rend plus proche aussi de la vision pacifiée, et réconciliatrice, de Raphaël dans l'Ecole d'Athènes (Platon-Aristote), que du platonisme fiévreux et syncrétique de Ficin. Quels courants, quelles dominantes ont permis cette nouvelle confluence sous le règne d'un des derniers Valois ?

La pénétration des idées de l'Académie florentine, du mouvement de Careggi, se fit grandement par Lyon, ville carrefour, qui devint un centre d'humanisme ésotérique actif, au début du XVI[e] siècle. Le néo-platonisme, l'hermétisme de Ficin, s'incarnèrent chez Maurice Scève, l'auteur de *Délie* (1544) dont le titre est l'anagramme d'Idée, auteur aussi du *Microcosme*, poème en trois chants qui exalte les vertus de l'astro-

Entheus ou la «Fureur Poétique».
d'après l'*Iconologia* de Cesare Ripa, Rome. 1603.

(Photos Rigal.)

Entheus ou la «Fureur Poétique». dans «*The Masque of Lords*», 1613.

Dessin d'Inigo Jones, Devonshire Collection, Chatsworth, N° 56. (reproduced by permission of the Trustees of the Chatsworth Settlement)

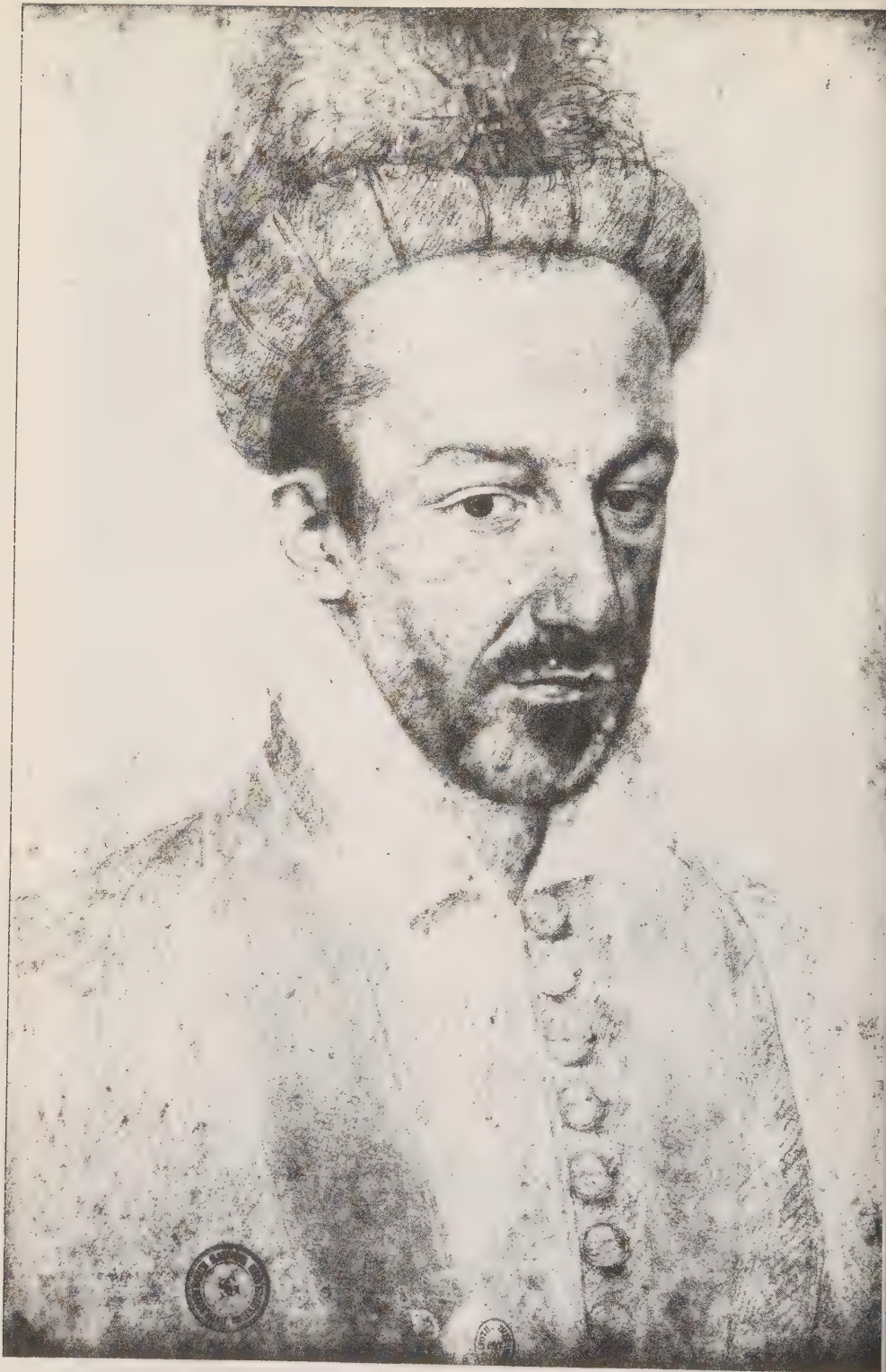
La « Divine Beauté dominant les huit sphères », dans *Tempe Restored*, Masque de Townsend, 1632.

Dessin d'Inigo Jones, Devonshire Collection Chatsworth, N° 161) (reproduced by permission of the Trustees of the Chatsworth Settlement)

La Discorde.

Dessin et lavis de Stefano della Bella (1610-1664) (British Museum).

(Photos Rigal.)



(Photo Giraudon.)

Henri III, préfigure du Roi-Soleil de Versailles.

Dessin attribué à François Quesnel, vers 1588.
(Bibl. Nat. Est.)

logie (64). En Délie, fondée sur le nombre, dans l'alternance de dizains et d'emblèmes, le platonisme se mêle aux influences de Dante, de Pétrarque et des *Métamorphoses* d'Ovide, la Renaissance rejoint l'antiquité par le Moyen-Age, à l'image même du néo-platonisme de cette époque.

Marguerite d'Angoulême, Reine de Navarre (1492-1549), fut elle aussi en ses poèmes, comme en sa cour de Nérac l'adepte passionnée, d'un platonisme chrétien de double origine, celui de Marsile Ficin, propagé par Lefèvre d'Etaples, l'évêque progressiste qui fréquenta Careggi, et celui de Nicolas de Cuse, l'évêque au génie encyclopédique qui, un siècle avant Copernic, détrônait la terre de sa position centrale, immuable, pour la faire tourner en une double révolution autour d'elle-même, et autour du soleil (65).

A Paris, la transmission s'était faite par le passage de Pic de la Mirandole, en 1484-85, qui laissa des traces profondes dans les esprits (66). Pic, plus ardemment que Ficin, avait cherché à réconcilier la sagesse mystique de Platon et la rigueur logique d'Aristote, la loi hébraïque de Moïse et la religion du Christ. Dorat, instructeur des poètes de la Pléiade, au collège de Coqueret, reprend la tradition vers 1540. Le préacadémisme de Coqueret fut le ferment de la Pléiade, et les poètes de la Pléiade déjà des académiciens en puissance. Un fonds religieux et philosophique traverse le courant de pensée qui se concrétise en 1570. Il est dominé par l'idée d'une Harmonie universelle, l'idée de la parenté de la Musique et de la Morale, du pouvoir psychologique de la musique qui doit être exploité et dirigé dans un certain sens éducatif, et non pour l'art en soi. La philosophie médiévale, comme les questions scientifiques du moment, se mêlent au néo-platonisme renaissant qui se constitue sur une trame encore scolastique. Ronsard et Baïf discutent la théorie de Copernic qui les divise. La tradition académique des Médicis, leur néo-platonisme chrétien, se trouvent perpétués dans les encouragements que donne Catherine de Médicis aux fondations successives de ses fils (67); et l'art civilisateur est un instrument de sa politique de rapprochement des partis. Mais la Reine-Mère, conciliatrice, « raisonnait politique en religion » (Lucien Romier dixit) (68), ce fut là son erreur et son illusion.

On ne soulignera jamais assez, le sens profond d'une rencontre spirituelle dans une aire géographique privilégiée : l'Académie fondée par Charles IX, et sise dans l'Hôtel élevé par Baïf entre les portes Saint-Victor et Saint-Marceau, jouxtait l'abbaye de Saint-Victor (XII^{e} s.), qui, avec l'Ecole de Chartres, entretint la flamme du platonisme au cours du Moyen-Age. Mystique et dialectique se trouvent réconciliés dans l'augustinisme d'Hugues de Saint-Victor qui exposait la

solidarité de tous les arts, comme l'universalité de la formation philosophique.

Quant au caractère encyclopédique de l'Académie de Poésie et de Musique, il est attesté, au XVII[e] siècle par un ami de Descartes, le Père Marin Mersenne. Cet européen, d'esprit encyclopédique, sorte d'Erasme du XVII[e], fut un théoricien musical, il écrira lui aussi son « Harmonie universelle », en 1636. Initié par l'austère musicien Mauduit, et plus proche de Pic que de Ficin, il blâmera celui-ci d'avoir traité la Musique en médecine astrologique du corps et de l'esprit.

A l'instar des académies d'Italie, les académiciens auront leurs devises, celle de Baïf est significative de préoccupations latentes (soleil, lune, étoiles). Si Ronsard n'adhère pas au système de Copernic, le cosmos hante ses poèmes, il se fait le poète d'un ordre divin mystérieux, d'une harmonie universelle, dont témoignent les Muses. Les Odes (1550-53) : *Ode à Michel de l'Hospital* (I-10). *Calliope* (II, 2), Les Hymnes philosophiques (1553-56) : *Hymne des Etoiles, Hymne des Astres, Hymne des Daimons.* Platon avait dit « tout est plein de dieux ». Mais dans l'*Hymne de la Justice,* Ronsard est aussi le poète de la cité et du bon Gouvernement, que le rythme céleste inspire; « O Sire, imitez Dieu » dira-t-il, un jour, à Charles IX, roi adolescent, et il célébrera « L'Excellence de l'esprit de l'Homme » qu'Apollon redresse.

A. de Baïf, dans son poème des *Météores* (1567), décrira les mouvements du ciel et l'influence des astres, les quatre éléments et la succession des saisons.
G. de Salluste du Bartas célèbrera *Uranie,* et dans un poème grandiose *La Semaine ou Création du Monde* (1575), il chantera le monde planétaire, sans adhérer pour cela au système révolutionnaire de Copernic.

Je te salue, ô terre.....
.....tout, ô grande princesse,
Vit en faveur de toi. Tant de cieux tournoyans
Portent pour t'éclairer leurs astres flamboyans.

(Troisième Jour)

Dépassant, en incidences multiformes et plus insidieuses, l'action explosive du Manifeste poétique de la Pléiade (1549), par sa teneur philosophique et encyclopédique, une œuvre résume à elle seule la doctrine esthétique du groupe. Elle éclaire l'esprit qui animera les manifestations artistiques engendrées, plus ou moins directement, par l'Académie de Poésie et de Musique. Elle dévoile le sens profond de leur symbolisme. L'œuvre de Pontus de Tyard (1521-1605) — pronotaire apos-

tolique qui deviendra Evêque de Châlons — est la clef spirituelle du néo-platonisme alors régnant. Elle n'innove pas, elle transmet une croyance, elle explique et suscite (69).

Doyen des poètes de la Pléiade, qu'il joint en 1550, Pontus de Tyard était lyonnais d'origine et l'ami de Maurice Scève. Il fut aussi le théoricien de la Pléiade, le penseur et le savant des cercles académiques, et le type même de l'humaniste-expert auquel on s'adressait, pour établir des programmes répondant à une idéologie active, ou pour déchiffrer des symboles. Il joua « mutatis mutandis » un rôle un peu comparable à celui que jouait le clerc du Moyen-Age, chargé de filtrer une somme théologique pour en transmettre l'essence, dans l'orchestration d'une iconographie. L'ensemble de son œuvre sera publié, en 1587, sous le titre de *Discours philosophiques*. Mais son premier recueil de vers, *Erreurs amoureuses*, parut dès 1549. Deux Discours sur la Poésie et la Musique sont pour nous d'un puissant enseignement. Préfaçant une seconde édition en 1578, Davy du Perron, futur convertisseur d'Henri IV, dira que Tyard est le premier à avoir écrit en français sur les questions susdites, où le monde est expliqué selon Platon et selon la doctrine cabaliste des trois mondes : intelligible, céleste et visible, correspondant à la philosophie, à la musique, et à l'amour. Le syncrétisme religieux y est avoué, et certaines influences astrales reconnues tout en conservant le libre arbitre, préservé par Pic.

Le Solitaire premier, ou *Prose des Muses et de la Fureur poétique*, Lyon, 1552, est un Discours sur la Poésie, où la fable de Pasithée et du Solitaire symbolise l'union de la Poésie et de la Musique. Et c'est, à travers les commentaires ficiniens des dialogues de Platon, l'enthousiasme du *Phèdre*, la « fureur poétique » de *Ion* et les quatre états de l'âme de la *République* que Tyard remet en question. L'accès au divin se fait par la discipline morale, par la compréhension angélique, la pénétration rationnelle se transforme en pénétration intuitive. Une ambiance d'indéterminé, enveloppe l'œuvre, qui n'est pas sans évoquer aussi dans son « alpinisme » spirituel les hypostases de l'âme, chez Plotin. Mais une cohérence et une unité sont perçues entre les arts et les sciences et nous retrouvons les neuf Muses, correspondant aux étoiles et aux planètes, qui englobent tout le savoir humain. Calliope préside « La danse des Muses » qui exprime l'Harmonie et la splendeur de cette aspiration divine des différentes disciplines de l'esprit. Apollon accompagné des trois Grâces, est leur guide, et la triade des Grâces unit les opposés dans la Concorde, selon la théologie orphique et la loi néo-platonicienne faisant coïncider les contraires en l'Un. *Le Solitaire Second, Discours de la Musique* ou l'*Encyclopédie* parut aussi à Lyon, en 1552. Il s'appuie au premier chef sur le *Timée* et

les Commentaires de Ficin résumant les théories musicales de Platon. Mais il avoue aussi sa dette envers la longue tradition qui passe par Macrobe, la philosophie musicale de Boèce, VI[e] s. (70), la traduction du *Timée* par Chalcidius, étudiée par l'Ecole de Chartres associée à l'abbaye de Saint-Victor et qui s'attacha à l'interprétation de la Genèse, rapprochant ainsi Moïse et Platon.

Nicolas de Cuse, Ficin, le moine franciscain, Francesco Giorgi, disciple de Pic et auteur, en 1525, d'une « Harmonie Universelle » qui eut un grand rayonnement (trad. N. et G. de la Boderie, 1579) sont les chaînons d'une tradition ininterrompue que Tyard reprend. En faisant de la Musique l'image de l'Encyclopédie il reste fidèle à l'acception du mot grec qui embrassait la culture morale et intellectuelle de l'homme, l'art musical proprement dit n'étant que l'Harmonique.

Nous retrouvons l'Harmonie des quatre Eléments, des quatre Saisons ; des proportions du corps humain, celle des Vertus qui sont la Musique de l'homme. Tyard partage l'enthousiasme de sa génération pour l'incantation verbale. Et la croyance aux « effets » de la musique pour tempérer les passions, ou pour exciter la vertu, est celle dont on retrouve la profession de foi dans les traités d'Architecture d'un Palladio ou d'un Philibert Delorme, car elle est générale.

Dans tous les domaines l'Harmonie musicale est prédominante. Son hégémonie s'étend sur la médecine, considérée comme un art. Guy Le Fèvre de la Boderie, en 1581, adresse en ces termes à M. de Vaumesnil sa traduction du *De Triplici Vita*, le traité de médecine astrologique de Ficin : « Vous pouvez à bon droit revendiquer cette œuvre qui traite de l'accord et symphonie de l'Instrument humain... Voilà les principales cordes de l'instrument humain qui doivent être bien accordées entre elles, afin que de toutes résulte une parfaite consonance et harmonie qui est la santé. La maladie est elle-même regardée comme « une dissonance », et l'auteur fait mention des quatre cordes et nerfs de l'humain « tétrachorde » (70 bis).

La théorie des effets exprimée chez Platon, associée à la notion de mode, développait une doctrine de « l'éthos », puissance morale des modes, d'origine assez confuse, mais liée aux survivances des traditions de magie musicale primitive, qui expliquent les inflexions apportées par la Renaissance à cette croyance très controversée.

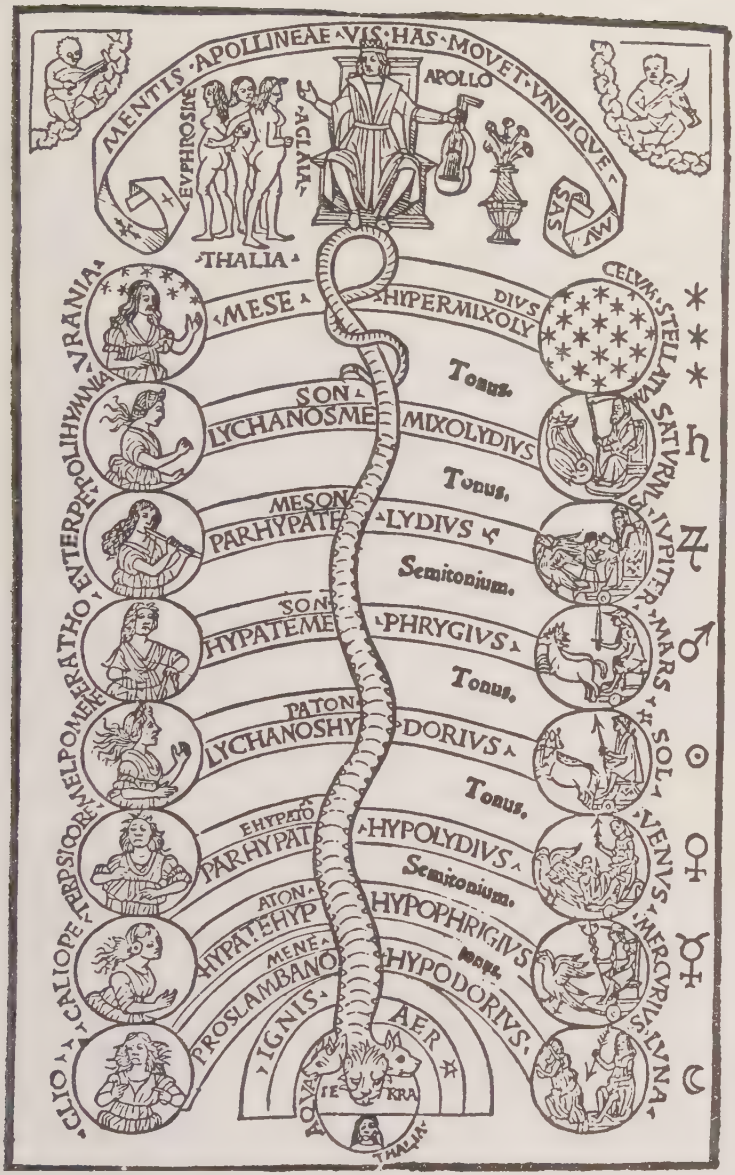
Par delà l'Ecole de Chartres, elle rejoint le mysticisme augustinien, l'esthétique musicale du grand néo-pythagoricien d'Alexandrie : Ptolémée (71). Et toujours plus haut, Platon, avec le *Timée*, nous apparaît tel le Jessé fabuleux d'un arbre fantastique aux multiples rameaux, rameaux d'une descen-

Anne, duc de Joyeuse, héros des Magnificences, 1581, mécène de l'Académie de Poésie et de Musique, tombé à Coutras, 1587.

Dessin attribué à F. Quesnel, 1581. (Bibl. Nat. Est.)

(Photo Giraudon.)

Bal des Noces d'Anne de Joyeuse et de Marguerite de Lorraine, 1581



Apollon préside à la musique des sphères.
Symbolisme de l'octave et concordances.

d'après F. Gafurius, *Practica Musicae*, 1496.

dance plus ou moins mystique ou rationnelle selon que l'inflexion porte sur les « effets » sensibles, ou sur le « nombre », sur le mythe ou sur le rythme.

Partant du principe que les noces harmonieuses de la Poésie et de la Musique furent celles d'un âge d'or où les hommes, par leurs efforts conjugués, accédèrent à la sagesse, tout sera mis en œuvre auditivement et visuellement pour frapper l'entendement de l'homme et l'inciter à dresser ses passions, l'exciter à la vertu. Les efforts des humanistes seront tendus dans la recherche de la technique et des règles qui présidèrent à la composition de la musique et du drame des anciens.

Cette démarche est comparable aux efforts que nous avons soulignés naguère (72), efforts visant à retrouver la scène des anciens à travers Vitruve et les vestiges de l'architecture antique. Les résultats acquis, pour être fallacieux, furent d'autant plus créateurs et valables. Mais la carence des vestiges dans le domaine musical, se fait plus grande encore. On interroge Platon, Plutarque *(De Musica)*, les Pères de l'Eglise, Boèce, etc... cherchant le secret des règles. L'incertitude plane sur les textes qu'obscurcissent les commentaires, et des controverses en découlent.

Si l'accord se fait unanime sur l'union de la Poésie et de la Musique, sur les moyens d'obtenir « les effets », les avis se divisent sur les modes, la clarté absolue n'émanant pas des textes, à cet égard (73). L'acquisition certaine, ce sont les chants mesurés de l'Académie de Baïf, préparés déjà par les Psaumes mis en musique comme les poèmes de la Pléiade. Baïf avait traduit les Psaumes en vers mesurés vers 1565, Lejeune et Goudimel, musiciens huguenots, mis en musique ceux de Marot et de Théodore de Bèze; car le retour à l'antiquité classique se double du retour à l'antiquité biblique, Platon et Moïse sont rapprochés. Orphée devient le Christ-berger, mais Orphée c'est aussi David jouant pour guérir l'âme de Saül.

Ronsard conservait l'accent et la rime. Baïf, plus académique, faisait correspondre strictement les notes de musique au nombre de syllables. Vers mesurés à la lyre, musique mariée au mètre de vers, c'est-à-dire les longs pieds alliés aux notes longues, les pieds courts aux notes courtes, ces vers étaient faits pour être chantés d'une manière spéciale. Une difficulté naissait de la confusion entre accent et quantité. Une autre de la tradition polyphonique qui opposa les tenants du style homophonique comme Lejeune, et les partisans de la monodie comme Tyard (74). Le rôle de Lejeune doit être mis en relief, à plusieurs titres, parce qu'il participera aux Fêtes des Noces de Joyeuse, en 1581, pour lesquelles il écrivit une musique de Cour; et par l'illustration qu'il apporte à la

doctrine des effets, avec cette musique dont on compara les vertus psychopathiques à celles de la musique de Timothéus sur Alexandre (75). L'exemple de Lejeune atteste la relation des expériences académiques, en musique mesurée, avec leur application possible dans les fêtes. Auteur d'un *Dodécacorde* publié, en 1598, sur les douze modes, il y évoque cette croyance reprise aux anciens : « Dieu par le pouvoir du mode dorien calme les frénésies que le phrygien a soulevées ».

Dans un poème de Baïf, un peu postérieur à la fondation de l'Académie, Prunières a pu voir la preuve de l'application chorégraphique des mêmes règles, pour accorder les longs pas avec les longues notes.

> « D'un ballet que dressions dont la démarche est mise
> Selon que va marchant pas à pas la chanson
> Et le parler suivi d'une propre façon. »

Ces expériences musicales et métriques, unifiées en vue d'un tout, eurent une influence incontestable sur les fêtes de Cour du règne de Henri III, l'Académie n'ayant pas disparu à la mort de Charles IX. La création du Ballet de Cour leur sera intimement liée (76). Un siècle plus tard le Père Ménestrier (*Des Ballets anciens et modernes*, 1682, p. 45) parlant du *Ballet Comique* (1581) et de ses figures géométriques rattache encore la danse au système pythagoricien de l'Harmonie du Monde. A l'origine l'usage de la danse et de la musique dans le culte « venait de l'opinion des pythagoriciens » qui crurent que « Dieu était nombre et harmonie et pour cette raison l'honoraient avec des cadences mesurées ».

Le suc du symbolisme hiéroglyphique s'était peu à peu volatilisé par la mise en conserve dans les traités de recettes. Un Pontus de Tyard, type d'expert académique devait servir de médium ou d'intermédiaire initié, entre les applications artistiques vivantes et ces traités multiples où le savoir depuis Ficin, époque des prémices, s'était lentement stratifié. Si l'optique ficinienne fut pour Tyard l'un des accès de la pensée platonicienne, le cortège symbolique des Muses, des Grâces conduites par Apollon, au milieu duquel évolue le « Solitaire premier », procède d'un subtil mélange emprunté à divers compilateurs qui en compilent de plus anciens. Les Muses, partagées entre les faveurs médiévales d'un Martianus Capella et celles d'un contemporain de Copernic, sont tour à tour investies ou dépossédées de la présidence. Mais Calliope, soutenue par Bacchus, force ou fureur maîtresse de l'Ame du Monde, s'impose ici, imposée déjà par Ficin dans son Commen-

taire à *Ion*, investiture reconnue par Gyraldi, en 1548, dans son *Histoire des Dieux*, le *Deis Gentium*. Et les clefs du *Solitaire premier*, sont aussi celles de *Délie* et de l'*Ode à Michel de l'Hospital* (77). Ainsi, de même que l'interprétation harmonique de l'Univers s'est perpétuée d'âge en âge, pour se concentrer, à l'époque de la Renaissance, en Traités « d'Harmonie du Monde », la science mythologique s'est transmise de façon continue depuis les Alexandrins, et les manuels mythologiques du XVI[e] siècle reprennent les compilations médiévales en y ajoutant leur science toute neuve. Ces manuels permettront de conseiller poètes et artistes dans le choix de thèmes iconographiques dont le sens n'est pas arbitraire, mais doit répondre à des intentions actuelles et politiques précises.

L'engouement hiéroglyphique s'était encore exalté autour des mystérieux obélisques égyptiens dressés parmi les ruines romaines, et après la publication par Aldus, en 1505, d'un petit livre grec, les *Hieroglyphica* d'Horus Apollo, qu'on lisait et commentait à la Cour de Léon X.

L'ignorance en matière d'écriture égyptienne de ce grammairien d'Alexandrie, qui vécut sous le règne de l'empereur Théodose II, égalait celle des humanistes de la Renaissance qui lui accordèrent un crédit absolu. L'autruche devint par cette filière suspecte l'emblême de la justice, comme la grue celui de la vigilance (78). La mode des devises et emblèmes, ou symboles inventés (79) allait croissante, et un homme d'érudition aussi vaste que confuse, Pietro Valeriano, très honoré à la Cour de Léon X et de Clément VII, s'appliqua à refaire le livre d'Horus Apollo, en l'amplifiant considérablement, à l'aide de Solin, Pollux, Plutarque, etc... Son *Hieroglyphica, Commentaires hiéroglyphiques ou Images des Choses* (Bâle 1567) traduit à Lyon, 1576, devint, avec la *Mythologie* de Conti, 1551, et *Les Images* des Dieux de Cartari, la source et le dictionnaire de symboles le plus populaire auprès des humanistes français (80).

Valeriano interrogeait la sagesse grecque et l'égyptienne aux fins d'une double explication contradictoire mais complémentaire des « êtres » qui sont les mots d'une écriture sacrée. Car tout en ce monde, des astres aux animaux, aux plantes et aux objets, doit révéler le mystère de la pensée divine dont il est une manifestation.

Ainsi le serpent enroulé, pour la sagesse d'Egypte, signifiait le monde, mais pour la grecque, le temps. La greffe de ce matériel pseudo-égyptien sur le fonds mythologique est caractéristique de l'ambivalence du néo-platonisme où tout s'unifiait au niveau de l'image. Mais allant plus loin à travers l'hébraïsme et l'Orient le mythe païen devenait le hiéroglyphe de la vérité mystique chrétienne.

La fontaine du « *Ballet Comique de la Reyne* ».

gravure de Jacques Patin.

Survivance et transposition du pythagorisme : tritons et néréïdes y convoyaient les âmes dans leur traversée vers le soleil et la lune.

Henri de Joyeuse, comte
du Bouchage, Maréchal de France.

Dessin rehaussé
(Bibl. Nat. Ms., Fds Clérambault)

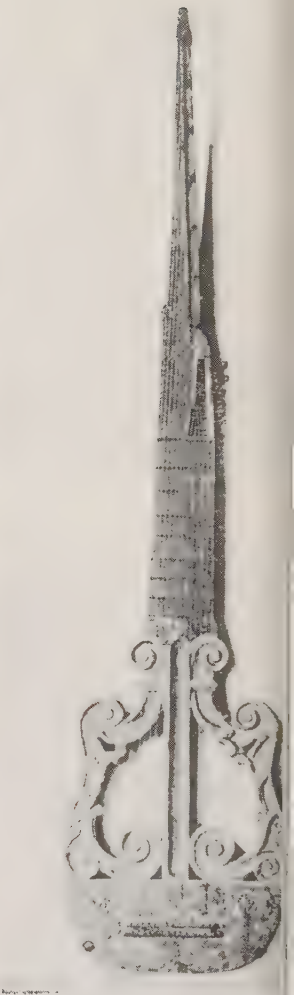
Le Frère Ange.

Gravure (Fds Clérambault)

Masques et coiffures pour des ballets.

Gravures de René Boyvin (1530-1598) d'après Rosso.
(Bibl. d'Art et d'Archéologie in-8° Res. 87)

Lyre-guitare, « La Cour des Muses d'Isabelle d'Este ».
par Lorenzo Costa (Louvre) détail.



Instrument de théâtr
(Vienne, Kunsthistorisches M

« Expliquer les hiéroglyphes, disait Valeriano, c'est trouver ce que cherchaient Pythagore et Platon. »

Ainsi Apollon, symbole de vérité et de lumière, est le Soleil, hiéroglyphe de la Vérité, puis dans cette translation le Christ devenait à son tour le soleil de la Divine Vérité. De même Pierre l'Anglois qui imitera Valeriano dans son *Discours des Hiéroglyphes Egyptiens, Emblèmes, Devises et Armoiries* (Paris, 1584) compare les paraboles du Christ aux fables d'Orphée et de Pythagore.

Cette science démultipliée est celle qu'on injecte dans les programmes des Fêtes, elle trouvera son couronnement dans une somme plus confondante encore, l'*Iconologie* du Chevalier César Ripa (1593), aux innombrables rééditions, que diffusent la traduction, et les images sans le texte. Doué de surcroît d'une imagination fertilisante, le Chevalier avait dépouillé toute l'antiquité depuis Homère, tout le Moyen Age et son temps. L'encyclopédie des abstractions figurées de Ripa reste une des clefs indispensables que l'histoire littéraire découvre après l'histoire de l'art à l'explication des images, transmises aux lettres, aux arts plastiques et à l'éloquence des jésuites du XVII[e] siècle. Les Muses que Gyraldi couronnait d'étoiles, en Uranie, se voient condamnées par Ripa à traîner pour des siècles leur lourd fardeau d'attributs symboliques (81).

L'Académie de Poésie et de Musique n'avait pas disparu à la mort de Charles IX (1574), mais sous l'influence d'un courant d'idées parallèle elle devait se ramifier, après l'avènement de Henri III, pour en former une autre, vers 1576, celle du Palais, ou Académie de la Dialectique et du Discours. Elle se fonda sous la conduite d'un juriste poète, Guy du Faur de Pibrac, disciple de Pic, et tenant d'un stoïcisme chrétien. La Justice elle-même devait y être comparée à l'Octave en musique, et devenait une sorte de Poésie et Musique mesurées. Les démarches de l'esprit épousaient les tendances libérales de la Monarchie gallicane, d'origine divine, la politique de Henri III se donnant pour celle du libéralisme sacré en Europe par opposition à la tyrannie espagnole. L'Académie de Poésie et de Musique était, d'autre part, un terrain de rapprochement entre les partis, ou poètes, artistes et humanistes catholiques et huguenots cherchaient une harmonie provisoire. Baïf catholique exerça une influence médiatrice, Mauduit musicien catholique sauva dans la débacle le *Dodécacorde* de Lejeune protestant. Fondée dans une période de trève, 1570, après la paix de Beaulieu, elle s'intégra dans une politique de conciliation qui fut d'abord celle de Catherine de Médicis, du Cardinal de

Lorraine et de Michel de l'Hospital; la reine, à l'instar de Laurent de Médicis, considérant les fêtes comme un instrument de sa propagande et un moyen de purgation salutaire des passions (82).

Les Fêtes de Noces, alliant les familles et les nations, pouvaient y ajuster leur thème de l'Harmonie du Monde et du bon Gouvernement (83).

Mais l'Académie de Baïf n'empêcha pas la Saint-Barthélémy, phénomène de folie collective, dont la courtisanerie ou l'opportunisme des Poètes chercha d'abord à absoudre les responsabilités initiales très complexes, en justifiant des « massacres nécessaires » (84).

Henri III, quittant la Pologne où il régnait, et traversant l'Europe pour recevoir la couronne de France (1474), laissa dans son sillage une trainée météorique, accueilli partout par des fêtes symboliques. Reçu à Venise avec faste, un membre de l'Académie, Claude Doron, vit une signification hiéroglyphique dans les illuminations de la ville : une destinée quasi divine était prédite, le nouveau règne apportait la lumière qui succède à la nuit des erreurs (85). Les couronnes triplées (France, Pologne, Esprit Divin) de Henri III avaient, sans nul doute, un symbolisme plus complexe et plus mystérieux que celui de la Trinité chrétienne, le principe trinitaire étant lié dans le néo-platonisme à la métaphysique de la lumière, le mouvement « triadique » ascentionnel de Ficin et de Pic, s'inspirant de la *Theologia Platonica* de Proclus reconduisait aussi à la divinité.

Une coïncidence de dates, associant au jour de la Pentecôte, sa naissance et ses deux accessions au trône, augura cette destinée sacrée et engagea le roi à fonder, en 1578, l'Ordre du Saint Esprit. Sous l'influence de Charles Borromée, admirable apôtre de la charité et de l'efficacité des œuvres, rencontré à Monza, le mysticisme de Henri III, et son humanisme chrétien, mis au service de la Contre-Réforme gallicane, devaient s'exprimer dans la fondation de la « Congrégation de Notre-Dame de Vie Saine », à Vincennes, autorisée par le Pape, en 1584 et qu'avait précédé l'établissement des Hiéronymites, en 1583 (86).

Courtisans et poètes de partis adverses y faisaient retraite avant de s'entretuer. De merveilleux discours y furent prononcés par Edmond Auger, confesseur de Henri III et par le Jésuite Davy du Perron, disciple de Nicolas de Cuse qui comparait la position du pouvoir temporel à celle de Dieu figuré par une sphère dont la circonférence n'est nulle part et le centre partout. Les « effets » sur les mouvements de

l'âme de la parole prédicante étaient comparables, et furent comparés, à ceux du récitatif (87). « Les fureurs religieuses », du discours spirituel, n'étaient qu'une autre forme des « effets » demandés par l'Eglise à la richesse des arts plastiques pénétrés de « l'invasion mystique » pour ébranler les âmes.

A mi-chemin des partis extrêmes, le néo-platonisme chrétien de Henri III, grand orateur lui-même et passionné par les problèmes scientifiques de l'heure, s'est intégré dans sa politique gallicane de rapprochement et son essai avorté de réforme nationale. L'inspirateur initial du *Ballet Comique*, Agrippa d'Aubigné, huguenot et poète justicier sans merci, dans les *Tragiques*, où il stigmatise Henri III et les Valois, revenu à l'objectivité clairvoyante, dans son *Histoire Universelle* (1616-1620) y écrira : « Voilà la fin de Henri III, prince d'agréable conversation avec les siens, amateur des lettres, *libéral par delà tous les rois*, courageux en jeunesse et lors désiré de tous, en vieillesse aimé de peu, *qui avait de grandes parties de roi*, souhaité pour l'être avant qu'il le fut, et digne du royaume s'il n'eut point régné, c'est ce qu'en peut dire un bon Français ».

Les Mignons que l'histoire récente réhabilite, gardes du corps, valeureux, d'un souverain constamment menacé, pénitents mystiques de la congrégation de Vincennes, furent aussi les mécènes éclairés de l'art des Fêtes, les danseurs prestigieux, comme les meneurs lettrés et subtils du Ballet dramatique naissant (88).

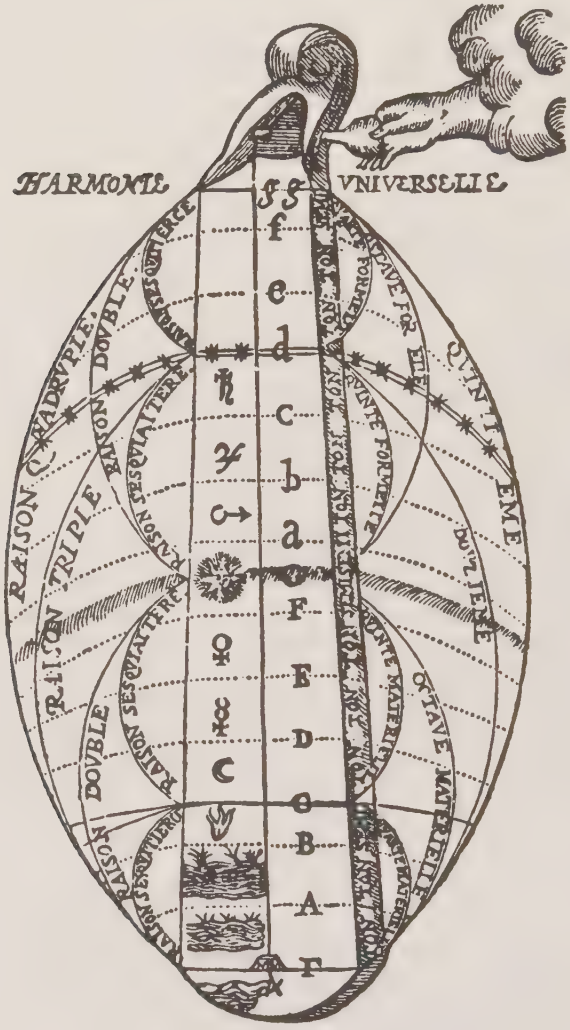
Echappant momentanément aux noirceurs dramatiques qui les divisaient, poètes et philosophes cherchaient l'unité d'une religion humaniste universelle, et retrouvaient l'unité essentielle dans un mirage d'Harmonie platonicienne.

Ce rêve de lettrés s'estompera avec la fin des Valois. Le règne de Henri IV ramènera le sens du concret et du réel, et l'art de la Fête, celui du Ballet, en subiront le contrecoup (89). La sève et la gouaille terriennes, le goût de la parodie saperont sournoisement le mythe qu'une nouvelle religion royale, celle du Roi-Soleil, restaurera un jour, triomphant.

CONCLUSION

Platon, dans le *Timée*, exposait le mécanisme des révolutions célestes, en termes mathématiques comme le dernier état de la science de son temps. Il l'entourait d'un mythe, la science se révélant un support insuffisant à sa métaphysique. Le néo-platonisme contemporain du néo-pythagorisme musical alexandrin s'épanouit en milieu savant où la science astronomique prit un essor expérimental encore inconnu, mais la science marchait de pair avec sa sœur l'astrologie. Une mystique

religieuse les enveloppait, fondée sur la vieille croyance des pythagoriciens à la divinité des astres, et au retour des âmes élues au sein des constellations immortelles. Le néo-platonisme chrétien de la Renaissance fut étroitement lié aux problèmes débattus du géocentrisme et de la gravitation, et l'humanisme musical ne fut pas étranger aux débuts de la science expérimentale du XVII[e] siècle (90). L'éclatement du monde plané-



d'après R. Fludd.

La Grande Lyre de l'Univers.

Mersenne, *L'Harmonie Universelle, 1636.*

taire comme la découverte des terres inconnues ébranlèrent les fondements d'un ordre ancien et s'associèrent à la recherche d'un nouvel humanisme.

Le réveil du néo-platonisme, à travers les âges, a donc coïncidé avec les préoccupations astronomiques, remettant en question la configuration du Monde, que l'art actualise.

Le pythagorisme, qui par ses rites réservait, jusqu'en au-delà, un sort privilégié à ses adeptes, dans l'île des Bienheureux (le Soleil et la Lune) avait été un sectarisme religieux. Par ses démarches intellectuelles, il était une aristocratie de l'esprit.

L'aristocratie inhérente à la philosophie de Platon, Gardien-philosophe de la Cité, transposé dans l'aristocratisme intellectuel des cénacles néo-platoniciens d'Alexandrie, ou platoniciens de Rome (91), recréés à la Renaissance par le mouvement de Careggi, prédestinait essentiellement le néo-platonisme à s'incarner dans un art de Cour.

La Fête de Cour, l'Entrée Royale vont l'accueillir et nous l'abandonnons au seuil de cette transfiguration, laissant au « Chœur des Muses » le soin de révéler ses nouveaux avatars.

Né des obscurités apparentes, des contradictions ultimes, de la pensée platonicienne (92), le néo-platonisme était voué à épouser toutes les contradictions d'une époque déchirée, celle de la Renaissance finissante. Une ambiguïté planera sur l'art de la Fête : le mythe païen revêtira la mystique chrétienne, la fable antique recouvrira une propagande politique active, comme elle exaltera par son symbolisme le pouvoir royal.

Le travestissement du masque et du costume confondra les sexes. L'ambiguïté se glissera dans les genres artistiques et chaque art devra défendre la cause de son primat (93).

La perspective organisera l'ambiguïté étonnante et fantastique de l'espace (94). Une ambiguïté curieuse s'emparera enfin des objets, allant jusqu'à travestir les instruments de musique (95), car le vrai et le faux se confondent (96).

Une interrogation muette enveloppe l'art de la Fête à l'époque du Maniérisme et lui donne un attrait mystérieux. Ambiguïté, certes, mais où les sons, les couleurs et les formes se répondent (97). L'homme prisonnier de ses contradictions cherchant dans le thème de l'Harmonie du Monde à échapper à son ambiguïté.

HELENE LECLERC.

NOTES ET COMMENTAIRES

(1) Cette collection, publiée par le Centre National de la Recherche Scientifique, est confiée à la direction érudite de M. Jean Jacquot qui est aussi l'animateur des Colloques.

(2) Sur l'heureuse suggestion de M. Raymond Lebègue.

(2 bis) Cf. Louis V. Saulnier *L'entrée de Henri II à Paris et la révolution poétique de 1550.* Sur l'art retardataire des inscriptions versifiées, in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, 1956.

(3) *Les Fêtes de la Renaissance*, I. Coll. le Chœur des Muses. Paris, 1956, Colloque de Royaumont, 1955. La collection publiera en outre, des monographies critiques de telle ou telle fête de la Renaissance, avec ce qui subsiste du livret et de la musique. L'exégèse des fêtes données en 1589, à Florence, pour les noces de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine est en cours, par les soins de MM. A. Chastel et Jean Jacquot, aidés de diverses collaborations. Les Fêtes de 1589 offrent une illustration remarquable du thème de l'Harmonie du Monde.

(4) Cf. J. Duby et R. Mandrou: *Histoire de la civilisation française*, Paris, 1958.

(5) Cf. Jean Rousset : *La Littérature de l'Age baroque en France*, Paris, 1953.

(6) Voir notamment Marcel Raymond : *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912 et Emile Mâle : *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

(7) Cf. *Le Triomphe du Maniérisme de Michel-Ange au Gréco.* Catalogue. Exposition, Amsterdam, juin-octobre 1955, et les vues intéressantes du jeune Romain Rolland, dès 1895, sur l'intellectualisme platonicien de la peinture italienne au XVI[e] siècle, sous l'influence de Michel-Ange, Cahiers Romain Rolland : *De la Décadence de la Peinture italienne, au XVI[e] siècle.* Paris, 1957.

(8) Les limites de cette étude nous obligeant à centrer le problème, l'antériorité de « l'Académie de Poésie et de Musique » sur la Camerata Bardi et surtout son caractère d'institution d'Etat, dans la Cité, justifieront l'accent posé, de préférence, sur ses démarches. Mais on pourra suivre la controverse sur les origines du Drame lyrique et le rôle de la Camerata Bardi dont les membres inspiraient le programme des Fêtes et y collaboraient. In « Poésie et Musique au XVI[e] siècle », 1954 : Nino Pirotta, *Tragédie et comédie dans la Camerata Fiorentina*, et in Les Fêtes de la Renaissance; les études suivantes : Léo Schrade, *Les Fêtes du Mariage de Francesco dei Medici et de Bianca Capello*, en 1579 (p. 108-131), F. Ghisi, *Un aspect inédit des intermèdes de 1589 à la Cour médicéenne* (p. 145-152) et P. Walker, *La Musique des intermèdes florentins, de 1589, et l'humanisme* (p. 139-144).

(9) Cf. Plotin, *Les Ennéades*, Paris, Edit. Guillaume Budé, 6 vol., 1924 et suiv., texte établi et trad. par Emile Bréhier. Voir introd. et notices de Bréhier et *Vie de Plotin* par Porphyre, son disciple, I, p. 1-31. Plotin, originaire d'Alexandrie (205-270) après une expédition en Orient, a enseigné à Rome de 245 jusqu'à sa mort. Les six Ennéades groupent par neuf les cinquante-quatre traités que Porphyre a publiés après la mort de son maître, et qui représentent l'enseignement oral qu'il donnait dans les Cénacles de l'Empereur Gallien, avec une sorte d' « éloquence inspirée » procédant des stoïciens. Le syndrome mélancolique de Plotin et sa nature maladive l'apparentent au tempérament « saturnien » de Ficin. Les affinités sont frappantes.

(10) Proclus de Byzance (412-484) qui succéda à Plutarque à l'Académie d'Athènes, appartenait à une riche famille de magistrats. Personnage dévôt

et superstitieux, il fut le grand classificateur de l'école néo-platonicienne et l'auteur de commentaires lumineux, notamment du *Timée* et du Livre X de la *République*. Il est resté célèbre par ses *Eléments de théologie*. Cf. E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, I, 2, p. 476 et suiv., Paris 1931. Jamblique (+ 329), syrien d'origine, l'auteur d'un *Traité des Mystères des Egyptiens*. Jamblique et Proclus croyaient à la théurgie, ou connaissance des pratiques nécessaires pour faire agir les puissances divines, art lié aussi à l'alchimie, très répandue à la même époque et reposant sur la même croyance à « l'unité des êtres ». Proclus est un des derniers anneaux de la « Chaîne d'Or » que l'Ecole d'Alexandrie faisait remonter jusqu'à Hermès Trismégiste, et que l'Ecole d'Athènes rattachait à Orphée. Parmi ses œuvres, outre ses commentaires de Platon, et sa *Théologie* selon Platon, citons pour leur incidence, *sa Concordance d'Orphée, de Pythagore et de Platon*, dix livres *Sur les Oracles*, et ses *Hymnes* inspirés, dont l'*Hymne au Soleil* et l'*Hymne aux Muses*. Cf. Trad. et commentaires in Mario Meunier, *Hymnes Philosophiques*, Paris, l'Artisan du Livre, 1935.

(11) Cf. André Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1954. Cette étude remarquable introduit avec une grande subtilité à la poétique de Marsile Ficin et au syncrétisme philosophique du Cénacle de Careggi. L'un des mérites de cet ouvrage est d'avoir démontré la contemporanéité de ce mouvement philosophique et de l'art des grands ateliers du quattrocendo — d'Alberti à L. de Vinci — où il pénétra. Des auteurs comme Panovsky, avaient reculé la pénétration jusqu'à l'époque du Maniérisme. Mais nous verrons que le syncrétisme de Ficin, l'ambivalence du néo-platonisme épouseront particulièrement bien les contradictions de l'époque des guerres de religion, et l'ambiguïté de l'art de la Fête à l'époque du Maniérisme.

(12) Marsile Ficin (1433-1499), son œuvre d'ensemble, écrit en latin, fut publié à Bâle, en 1561. Il comprend ses lettres, ses traductions et ses commentaires dont *La Théologie Platonicienne* et différents traités. Le commentaire au *Timée*, qui eut une première version en 1457, et une seconde en 1483-92, est une œuvre capitale de Ficin, ainsi que le *Convivio* ou commentaire du *Banquet*, 1575. Les commentaires à *Ion*, sur la poésie, à *Phèdre*, sur les « fureurs » , nous intéressent particulièrement, ici, ainsi que les traités *De Lumine*, *De Sole* et *De Rationibus Musicae*; sa traduction et ses commentaires de Plotin, 1491, celle de quelques traités de Porphyre, Jamblique, Proclus, Denys l'Aréopagite, et des textes hermétiques. Sur la philosophie de Ficin, voir O. Kristeller : *The philosophy of Marsilio Ficino*, New-York, 1943. P. O. Kristeller dans le *Supplementum Ficinianum opuscula inedita et dispersa*, Vol. I, Florence, 1937, fait une étude des dates des traités publiés à Bâle, et de ceux omis ou perdus. Une somme très importante sur Ficin, vient de paraître en français. Cf. Raymond Marcel : *Marsile Ficin 1433-1499*, Coll. Les Classiques de l'Humanisme, Paris, les Belles-Lettres, 1958. M. R. Marcel a édité et traduit dans la même collection *La Théologie platonicienne* et le *Commentaire sur le Banquet*. Voir aussi E. Panofsky *Studies in iconology*, New-York, 1939, ch. 5: The neo-platonic movement in Florence and North-Italy. Sur le rôle de Ficin, voir aussi note 16 sur *De Tripliciti Vita*.

(13) Gémisthe Pléthon ouvrit la lutte entre aristotéliciens et platoniciens à Florence, en 1446, avec un pamphlet contre Aristote. Cf. Bréhier, Hist. Philo., I, 3, p. 750. Au concile de Florence qui devait réaliser l'union entre les deux Eglises d'Orient et d'Occident, l'apôtre de Mistra n'exprime pas toute sa pensée empreinte d'un déterminisme oriental, et du paganisme latent qui rayonnait autour de Mistra.

(14) Hermès Trismégiste : d'après une thèse hollandaise récente (M. Stricker) le *Corpus hermetique* d'Hermès-Trismégiste d'époque tardive, aurait été simplement composé sur l'ordre des Ptolémées, comme fut commandée la traduction de la Bible en grec; et le Corpus n'aurait de vraiment égyptien que des artifices de présentation. Dans les Fêtes ou Entrées, l'Hermès Trismégiste deviendra le symbole de la sagesse du Prince. Cf. in les Fêtes de la Renaissance, I, 1956, A. Huon : *Le thème du Prince dans les Entrées parisiennes au XVI^e siècle* (p. 21-30). Le *Pimandre* était connu en France à travers Ficin.

Cf. Hermès Trismégiste *Corpus Hermeticum*, éd. Guillaume Budé, Paris, 1945-54, 4 vol. texte établi par A. D. Nock et trad. par A. J. Festugière. Le Corpus est composé de 29 Traités, datant de l'époque des Ptolémées, et qui, dans le cadre hermétique, sont l'expression d'un mysticisme s'inspirant

d'une philosophie grecque courante et de sources très peu égyptiennes. Le dieu égyptien Thoth y est identifié à l'Hermès grec, et comme scribe des dieux et divinités de la sagesse on en faisait l'auteur de livres religieux. L'hermétisme était formé d'une mosaïque d'idées anciennes, se formulant, comme une révélation, par un procédé magique d'allusions brèves qui trouve des similitudes avec les écrits des gnostiques et les *Oracles Chaldéens*. La philosophie du Corpus Hermétique mélange le platonisme, l'aristotélisme et le stoïcisme à des traces iraniennes et judaïques. Les plus anciens de ces documents hermétiques dateraient de la première moitié du II[e] s. av. J.-C. (Préface I. Nock).

Le *Pimandre* (Poïmandres) T. I, Traités I-XII, (déjà connu à Byzance au XI[e] s. par Psellos), voir p. 7 « Je suis le Nous (Dieu) de la Souveraineté absolue » et p. 60 le dieu invisible, peut illuminer « l'œil de l'âme » des initiés. Au Traité III, 2, cf. La Cosmogonie : la lumière sortant des ténèbres. La séparation des éléments sous l'action du feu. L'univers véhiculé par le souffle. L'apparition des 7 cercles célestes, des dieux astres, etc.... Dissolution et rénovation continuelle de l'univers. Traité V, p. 61: Le Soleil, dieu suprême parmi les dieux du ciel, leur roi et dynaste (idem T. IV, 24, p. 52). Noter le rapport avec le *Songe de Scipion*. Traité X, p. 108: Le monde dieu visible en forme de sphère se meut en mouvement circulaire, il est une tête, p. 124-26 : Sur le gouvernement de l'univers et les hiérarchies célestes. Les énergies astrales sont les rayons de Dieu, celles de la nature les rayons du monde, les arts et les sciences ceux de l'homme. Ce gouvernement est suspendu à l'Un et pénètre tout par l'intellect suprême. *L'homme est soumis à la fatalité en vertu des énergies astrales*. Même doctrine que dans les *Oracles Chaldéens* (époque de Marc-Aurèle 160-180).

Tome II *Asclépius*, p. 298: La terre seule en repos est réceptable de toutes choses, p. 301: Les démons, bons ou mauvais, assistants de l'homme, p. 318 : La hiérarchie des dieux intelligible, et voir aussi Festugière, *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, Paris, 1944, I. L'astrologie et les sciences occultes, p. 44, sur Zoroastre et Hermès. Rapprochements à faire avec l'échelle cosmique de l'Apocalyptique Judéo-chrétienne, voir Jean Daniélou, *La théologie du Judéo-christianisme*, Paris, 1958, p. 121 et p. 131 et suiv. : la hiérarchie des Anges selon les Sept Cieux. La huitième demeure, est celle du Seigneur (Sphère des fixes). Rapports aussi avec l'Ogdoade des gnostiques.

(15) Les *Oracles Chaldéens* ne seraient peut-être pas antérieurs au II[e] ou III[e] s. ap. J.-C. et constitueraient une sorte d'exposé versifié du platonisme. Cf. Bréhier, I, 2, p. 469. Sur l'attribution légendaire des *Oracles Chaldéens* à Zoroastre cf. Bidez et Cumont, *Les mages hellénisés*, 1938. Les *Hymnes Orphiques* sont des prières en forme de litanies mises sous le nom d'Orphée, et dont l'auteur incertain fut peut-être le devin Onomacrite au temps des Pisistratides; mais ils sont vraisemblablement de plus basse époque. Ces Hymnes de liturgie incantative se chantaient en offrant à chaque dieu le parfum qui lui était consacré. Cf. Th. Taylor : *The musical hymns of Orpheus*, Londres, 1893, Mario Meunier, op. cit., p. 10, voir aussi dans M. Mersenne *Harmonie Universelle*, 1636, IV. la liste des planètes et des odeurs correspondant à chaque hymne, dont le titre porte le nom d'une fumigation, l'Hymne au soleil comportait une fumigation d'encens mâle. Les pythagoriciens chantaient aussi, à la lyre, des hymnes au soleil levant, et voir plus loin, note 25.

(16) Le *De Triplici Vita* fut publié par Ficin en marge de sa traduction et de ses commentaires de Plotin, en 1489, mais le premier livre, plus ancien, se rattacherait à l'étude du VII[e] Livre des *Lois* de Platon. Cf. Chastel op. cit. p. 41 et p. 73 et suiv. Le 3[e] livre expose la théorie des tempéraments en fonction de la science astrale, et la médecine des talismans. Tous les êtres de la nature sont sous la dépendance de forces cachées, groupées dans l'ordre des sept planètes, allant des pierres et métaux (Lune), aux Intelligences unies au Divin (Saturne). La théorie de la lumière et celle de la couleur, souvent reprises par Ficin, ont aussi une portée philosophique et occulte. Cf. Appendice extraits du *Triplici Vita* d'après la traduction de G. Le Fèvre de la Boderie, 1582.

(17) Chez les primitifs le chant magique, ou incantation, était une arme à toutes fins pour se concilier les Esprits, comme pour dompter les animaux, agir sur les hommes et les choses. D'où la croyance que les lois de la musique sont en connexité avec les lois du monde et de la nature. Le formalisme rituel subsistera quand le chant religieux aura succédé au chant magique. Chez Platon, la musique considérée comme une « puissance

morale » est une survivance évoluée, plus ou moins consciente du vieux principe magique qu'il désavoue. La musique pouvant produire certains états d'âme devient l'instrument d'éducation par excellence, idée courante depuis Pythagore. Platon l'identifie à la philosophie, et par extension elle devient un moyen de gouvernement. « Les Chants sont pour nous des lois » *(Lois,* Liv. VII). Sur les fureurs inspiratrices voir note 28. *Phèdre.*

(18) D'après Porphyre, *Vie de Plotin,* p. 16, édit. Budé. Plotin « s'occupe des règles concernant les astres non pas en mathématicien, mais il prit une connaissance exacte des règles de prédiction des tireurs d'horoscopes, il découvrit qu'elles n'avaient aucune garantie et il n'hésita pas à les rejeter plusieurs fois dans ses écrits ». Cf. *Ennéades,* II, 3 « Les astres agissent-ils ? » et III, I « Du Destin ».

(19) Pic déchaîna la fameuse querelle de l'astrologie, à la fin du XV[e] siècle. Cf. A. Chastel, op. cit., p. 13, p. 19-20, p. 163 et suiv.

Accusé de magie Ficin fut sauvé grâce à l' « appui de Fr. Soderini, Barbaro et de l'archevêque Rinaldo Orsini » (Encycl. Britannica, 1929).

Dans ses *Conclusiones Magicae,* Pic distingue la magie naturelle de la nécromancie.

Voir aussi Appendice, la notion de magie chez Ficin.

(20) Cf. *République,* éd. Guillaume Budé, 1932, trad. E. Chambry. Introd. et notes Aug. Diès. Aux livres II et III, Platon a banni la poésie pour des raisons morales et pédagogiques. Au livre X il la condamne définitivement pour des raisons métaphysiques et psychologiques. Elle est un art d'illusionnisme, d'impressionnisme, et la grande rivale de la philosophie. X 595 a-608 b, « ce n'est pas d'aujourd'hui que date la brouille entre la philosophie et la poésie », 607. La forme la plus imitative est la tragédie; comme la peinture, elle est une contrefaçon. Elle flatte les mauvais instincts et surexite les passions (Livre VIII) « Le poète imitateur sera renvoyé de notre État. Pour nous il nous faut un poète et un conteur plus austère et moins agréable, mais utile à notre dessein, qui n'imiterait,,, que le ton de l'honnête homme... » 398 a-b. Platon n'admettra donc que des hymnes aux dieux et des chants édifiants, X, 607 et *Lois,* 801-802 a. Aristote, plus libéral, considérera que la tragédie en purgeant les passions les rend inoffensives *(Poétique* et *Politique).*

(21) Sur les modes, cf. *République* 398-400. Les harmonies plaintives sont à écarter : la lydienne mixte, la lydienne aigüe. Les harmonies molles sont pour les buveurs : l'harmonie ionienne et lydienne lâches. Il reste la dorienne et la phrygienne, ou la violente et la volontaire « Ce sont elles qu'il nous faut laisser » 399 c. L'harmonie s'identifie donc aux modes qui diffèrent par les intervalles, mais aussi, chez les Grecs, par la hauteur des tons. L'intervalle est alors formé par les tons eux-mêmes, et le rapport qui les unit. Cf. aussi le *Timée,* notices A. Rivaud, p. 42, édit, G. Budé, 1925. Sur la théorie musicale des Grecs, le rôle de Pythagore qui trouva les rapports numériques exprimant les intervalles d'octave et de quinte, sur les tétracordes, etc., voir Combarieu, *Histoire de la Musique,* 1913, T. I, ch. VIII, p. 83 et suiv. Sur la doctrine de la puissance morale des modes chez Platon et Aristote, ibid. p. 85-87 et ch. XI et XII, p. 153 et p. 162.

(22) Cf. *République,* 398 d, « la mélodie se compose de trois éléments : les paroles, l'harmonie, le rythme ». Entre les paroles qui sont mises en musique et celles qui sont parlées, il n'y a pas de différence. *Pour l'harmonie et le rythme ils doivent s'accommoder aux paroles* ». Dans les *Lois,* Platon n'accorde pas d'autonomie à la musique instrumentale. On ne doit jouer de cithare ou de flûte que pour accompagner la danse ou le chant. On apprendra la cithare à l'enfant, de 13 à 16 ans, pour l'effet des vers qu'elle accompagne, sur la formation morale. Les mélodies éducatives devront être triées. La danse imite elle-même la voix parlée ou chantée. Cf. édit. Guill. Budé, trad. des Places, Paris 1951, Intr. Auguste Diès.

(23) Cf. Plotin, les *Ennéades,* I, 6 : « Du Beau », I, 8 : « Pourquoi les objets éloignés paraissent-ils petits ? » (Plotin reprend l'idée pythagoricienne du rayon émis par l'œil), V. 8 : « De la Beauté intelligible ». Voir aussi notice Bréhier, p. 127. Pour Bréhier l'esthétique de Plotin serait expressionniste. « La beauté selon Plotin est dans l'art et dans l'artiste bien plus que dans l'œuvre ». L'artiste rivalise avec la nature et fait mieux qu'elle. Plotin s'éloigne des idées de Platon exprimées dans la *République* sur l'art imitateur, mais n'est pas éloigné de la contemplation de l'essence du *Phèdre* ni du beau en soi et de l'émotion de l'âme, du *Banquet* et cf. Raymond Bayer, *Traité d'Esthétique,* Paris 1956, sur l'esthétique de Platon et Plotin.

(24) A l'époque de Platon les arts ont dépassé leur équilibre classique. Le philosophe incitant la patrie à réagir, exprime sa nostalgie d'un ordre viril perdu, dans la société et dans l'art. La perspective dans la peinture a renforcé l'illusionnisme qu'il condamne. Dans un passage de la *République*, 584 b, il fait une distinction entre les plaisirs. Le plaisir du philosophe étant le seul vrai plaisir, celui des autres n'est ni vrai, ni pur, « il n'est qu'un trompe-l'œil comme les peintures du théâtre » et ailleurs, 602, « les mêmes objets paraissent brisés ou droits selon qu'on les regarde dans l'eau ou hors de l'eau, concaves ou convexes suivant une autre illusion visuelle produite par les couleurs, et il est évident que tout cela jette le trouble dans notre âme. C'est à cette infirmité de notre nature que la peinture ombrée, l'art du charlatan, et cent autres inventions du même genre s'adressent et appliquent tous les principes de la magie. Contre cette illusion n'a-t-on pas découvert de très beaux remèdes dans la mesure, le calcul et la pesée ». Platon condamne ainsi les prestiges qu'exaltera l'art de la Fête à la Renaissance. Mais il a cependant dans le *Cratyle* et le *Sophiste* expliqué par la théorie du non-être la possibilité métaphysique des arts d'illusion (voir plus loin note 93).

(25) Cf. A. Chastel, op. cit., p. 119 et suiv., p. 136 et suiv., p. 163 et suiv. Sur Orphée, p. 175-76 et voir in *Musique et Poésie* au XVI[e] siècle, 1954, l'article très important de P. Walker *Le chant orphique de Marsile Ficin*, excellente introduction à la théorie des fureurs inspiratrices et du pouvoir de l'incantation musicale, selon Ficin, dans le *De Triplici Vita*, et Pic de la Mirandole, *Opera Omnia*, I, 106 (1572) et *Conclusiones Orphicae;* l'un et l'autre chantaient « ad lyram » des « hymnes orphiques ». Ficin chantait d'une manière spéciale, dans un but magique, pour mettre son « spiritus » propre en état de recevoir le « spiritus mundi », bénéfique, de la planète choisie. Le mode solarien étant le plus sain, Ficin l'assimilait au mode dorien. Le lydien plus voluptueux était sous l'influence de Vénus. Ficin parle de la musique comme d'un moyen médical, magique et théurgique pour purifier le corps, l'esprit et l'âme, le but final de son chant orphique à la lyre étant l'union à Dieu. En flattant d'abord les sens et l'imagination la musique dépasse le niveau de la raison pour atteindre l'âme mystique. Mais le «spiritus » de Ficin se situe en dessous de l'intellect et de l'âme. Ficin serait le premier à la Renaissance à avoir donné des indications pratiques pour l'emploi de la vieille théorie des planètes qui traversa le Moyen Age avec Macrobe et Boèce. Selon P. Walker, Ficin se rattacherait plutôt aux *Harmonica* de Ptolémée par l'intermédiaire de Gaforius. L'influence, au XVI[e] siècle, en France, de ces théories se retrouve chez Pontus de Tyard, et Guy Le Fèvre de la Boderie, traducteur du *De Triplici Vita*, et auteur d'*Hymnes Ecclésiastiques*, en 1578, destinés à réagir contre « l'effet » des *Psaumes* huguenots, traduits en langue vulgaire. La Boderie donne la traduction de trois hymnes dont l'Hymne au soleil. Ronsard lui-même se croyait « inspiré des fureurs », « Le poète théologien inspiré de fureur doit produire des effets » *(Abrégé de l'Art Poétique français*, 1565), cf. note 15. Voir aussi Appendice,

(26) Cf. Plotin, *Ennéades*, édit. Budé, I, p. 48 « Hercule a la vertu pratique et non la vertu contemplative ». Au XVI[e] siècle, en France, l'Hercule Gaulois, représentera aussi l'éloquence et le type du prince restaurateur des bonnes lettres, sous les traits de François 1[er] (Porte St-Denis, 1549, Entrée de Henri II). Cf. A. Huon, *Le thème du prince...*, cité note 14.

(27) Sur la doctrine et la mystique de la lumière chez Ficin, cf. Chastel op. cit., p. 46 et p. 81 et suiv. Ficin ne fait que continuer une tradition médiévale mais en remontant aux sources antiques et à l'orphisme. Dans le *De Sole*, Ficin se réclame de Pythagore, de Jamblique et de Julien. Il avait entrepris la traduction des *Hymnes Orphiques* qui resta inédite. Il consacre deux traités à ces questions : *De Sole* et *De Lumine*. Cf. M. D. J. Gordon *Le masque mémorable de Chapman 1613*, in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, 1956. Jacques 1[er] Stuart est assimilé au Soleil, par Chapman, courtisan platonicien, et représente à la fois le Soleil britannique et le Soleil de la religion des Incas, en Virginie, car c'est à l'époque de l'expédition de Sir Walter Raleigh. M. Gordon voit dans la forme de cette louange hyperbolique l'influence du traité *De Sole* de Ficin, sur Chapman.

(28) *Phèdre*, édit. G. Budé, trad. et notice de Léon Robin, Paris, 1933. Sur l'art qui permet de discerner l'avenir, 244 c-245 c, sur les quatre formes de délire divin 265 b.

(29) Cf. *Timée*, édit. G. Budé, trad. et notices A. Rivaud, Paris, 1925,

47 bc. Les mouvements de notre âme, leur harmonie et leur rythme sont liés à la fois à la musique et à l'astronomie, elles-mêmes en étroite correspondance. Cf. le *Timée* 34 b. Voir aussi *République*, X, 617 b-c-f et Robin : *Platon*, p. 200-201. Sur le Commentaire du *Timée* par Ficin cf. Chastel op. cit. p. 99-104.

(30) Sur les modes voir plus haut note 21 et *Lois*, 669.

(31) Sur la doctrine des « effets » chez les anciens : Pythagore, Platon, Aristote, cf. Combarieu, *Histoire de la Musique*, I, Ch. VIII et ch. IX : La musique et les philosophes antiques.

(32) Plotin avait songé à fonder une cité de philosophes, en Campanie, sous le nom de Platonapolis, et régie par les lois de Platon. Le projet n'eut pas de suite. Mais l'idée de la cité platonicienne convertie en couvent, illustre toute la différence entre le platonisme et le néo-platonisme. De même Plotin utilisait les doctrines sous forme de thèmes de prédication spirituelle, mais il n'en construisait pas lui-même. Cf. *Ennéades*, I, Int. p. XIII, et sur la différence de la Cité, chez les Alexandrins voir P. Jouglet, *L'impérialisme macédonien et l'hellénisation de l'Orient*. Paris, 1926, p. 398 et suiv. : La civilisation alexandrine.

(33) Cf. Ficin : *De Triplici Vita*.

(34) Sur la cosmologie de Platon, cf. Léon Robin : *Platon*, Alcan, 1935, p. 203 et suiv. A. Rivaud : *Le système astronomique de Platon*, notice au *Timée* p. 52 et suiv., F. M. Cornford « Plato's Cosmology », London, 1937 et Bréhier : *Histoire de la philosophie*, I, 1, p. 48. *Cosmogonies mythiques*. Voir aussi P. Duhem : *Le système du Monde, histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, 8 vol., 1913-1958. Platon continue lui-même une tradition mythique à laquelle il mêle les dernières découvertes de son temps, en mathématiques, physique et astronomie. Nous ne pouvons entrer ici dans les controverses qu'ont soulevé parmi les exégètes les variantes de sa cosmologie de la *République* au *Timée*. Certains ont voulu voir l'abandon de l'immobilité terrestre dans les *Lois* (VII, 282 a) en forçant le sens d'une phrase. Dès le *Phedon* Platon avait démontré l'immobilité de la terre, 99 b. Des philosophes antiques tel Philodaus, disciple de Pythagore, crurent au mouvement giratoire de la terre et des planètes dans un système dérivant de la théorie du feu central d'Héraclite, mais le progrès dans ce sens fut retardé jusqu'à la Renaissance par le crédit accordé au grand astronome alexandrin Ptolémée, partisan de l'immobilité terrestre et du géo-centrisme.

(35) Pour le mythe d'Er le pamphylien, cf. *République*, X, 616 b 617 d.

(36) D'après Robin : *Platon*, p. 206 et suiv., l'ordre n'est plus le même quand on considère la largeur des tranches des anneaux pour chaque sphère. En allant de la plus grande largeur à la plus petite il devient le suivant : 1) le cercle des fixes, 2) Vénus, 3) Mars, 4) Lune, 5) Soleil, 6) Mercure, 7) Jupiter, 8) Saturne. Le bord extérieur de chaque tranche étant la section d'une sphère selon son grand axe, et la largeur des tranches l'intervalle qui sépare des sphères concentriques.

(37) *Timée*, 34 b et cf. E. Taylor « A Commentary on Plato's Timaeus », Oxford, 1928 et Rivaud, op. cit., Hypothèses astronomiques de Platon : Le ciel des astres fixes accomplit sa révolution dans le plan de l'équateur de l'Orient à l'Occident avec vitesse uniforme. Toutes les planètes, dont le soleil, se meuvent avec vitesse différente sur le plan de l'Ecliptique en sens contraire du ciel des fixes, de l'Occident à l'Orient.

(38) Sur les sphères armillaires voir Robin : *Platon*, p. 65 et *Timée*, 40 b-c, p. 156, éd. Budé. Ces sphères préfigurent l'étonnante machine céleste que construira Archimède de Syracuse (287-212).

(39) Le dialogue de *Ion*, œuvre de jeunesse, dont l'authenticité a été longtemps contestée, est dédié au délire poétique et s'inscrit comme le *Banquet* et *Phedre* sous le signe de l'amour et de la beauté. Cf. éd. G. Budé, V (L. Méridier).

(40) Cf. Chastel op. cit. p. 137 d'après *Comm. in Ionem. Opera* II : Platonis Opera, Paris, 1571, p. 98. Chez Ficin la hiérarchie des Muses s'accordant aux différentes planètes, et à laquelle il fait correspondre un inspiré-type, pour chaque muse, se réfère aussi aux « hiérarchies célestes » chrétiennes, selon Denys l'Aréopagite, et le *Paradis* de Dante : où neuf chœurs angéliques tournent en neuf cercles de feu autour de Dieu (Chant XXVIII). Les chœurs d'anges correspondent aux neuf sphères ou planètes.

(41) Sur la fortune du *Timée* et sur ses commentaires depuis les successeurs immédiats de Platon, voir Robin, op. cit., p. 46 et A. Rivaud. Notice du *Timée*, p. 3 et p. 120. Le *Timée* est parvenu jusqu'à la Renaissance dans une trentaine de Ms, du IX[e] au XV[e] siècle. Parmi les disciples immédiats de Platon il passait pour l'œuvre capitale du Maître. Le commentaire de Chalcidius, à travers lequel le Moyen Age l'a connu, aurait pour origine un Commentaire de Posidonius (1[er] siècle av. J.-C.) qui serait lui-même un arrangement stoïcien de ceux de Xénocrate et de Crantor. Cicéron serait aussi redevable à Posidonius dont il suivit l'enseignement, dans sa jeunesse, à Rhodes, de son amour pour Platon. Sur l'influence du *Timée* sur la croix cosmique et ses rapports avec le Judéo-christianisme primitif voir : Jean Daniélou, *La Théologie du Judéo-christianisme*, Paris, 1958, p. 310.

(42) *Le Songe de Scipion* de Cicéron (1[er] s. av. J.-C.) commenté par Macrobe (au V[e] s. ap. J.-C.) est une adaptation du *Mythe d'Er* dans *La République* de Platon, et s'inspire aussi du passage sur *L'Ame du Monde* du *Timée*. Texte célèbre au Moyen Age et à la Renaissance, la noble grandeur de ce *Songe de Scipion*, sa clarté simplificatrice rendaient plus accessible à l'entendement la cosmologie platonicienne, qu'il transposait, sous de multiples influences qui ont constitué l'éclectisme de Cicéron, voir note 50. Sur l'influence de ces mythes platoniciens sur les poètes de la Renaissance, cf. in *Poésie et Musique au XVI[e] siècle*, R. Lebègue : *Ronsard et la musique*, et in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Sternfeld : *Le symbolisme musical dans quelques pièces de Shakespeare*. F. W. Sternfeld a insisté sur l'élément de mystère introduit dans les Masques de Jonson ou les dernières pièces de Shakespeare (ex. *The Tempest*, 1611), par la musique « voilée », qui symbolise le concert céleste, et sur l'influence de Cicéron sur l'instrumentation de la musique des sphères dans les pièces élisabéthaines. Le bon fonctionnement de la « roue de l'Etat » est assimilé à l'harmonie céleste. The *Praise of Musick* de John Case, 1586, développe les mêmes idées que la *République* de Bodin, 1576 (voir note 63).

L'idée de l'orchestre caché, courante à la Renaissance, est liée au symbolisme de la musique mystérieuse de l'espace, sa matérialisation finale nous paraît être « l'abîme mystique » de Bayreuth, en 1875. Dans un article récent nous avons voulu démontrer que Claude-Nicolas Ledoux avait été le précurseur de Wagner, au théâtre de Besançon, en 1775-1784. Admirateur fervent de Palladio, Ledoux était platonicien et pythagoricien, son obsession du Cosmos et son goût pour la sphère en témoignent. Cf. Hélène Leclerc : *Au Théâtre de Besançon : Claude Nicolas Ledoux, réformateur des mœurs et précurseur de Richard Wagner. R.H.T., 1958, III.* L'insertion symbolique de son théâtre dans la pupille d'un œil immense n'est-elle pas aussi la matérialisation de cet hommage rendu par Platon à l'organe de la vue dans le *Timée* qui avait déjà inspiré Alberti ? Toute une mystique de la lumière émane du *Traité d'Architecture* de Ledoux.

(43) Cf. exemples d'application in « Les Fêtes de la Renaissance », I, 1956, p. 405 et suiv., Agne Beijer : *Visions célestes et infernales dans le Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance*, et voir K. T. Steinitz : *Les décors de Théâtre de Léonard de Vinci. Paradis et Enfers*, in Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, T. XX, N° 2, 1958.

(44) On retrouve également chez Dante : *Enfer*, chant VII, 89, le symbole de la Nécessité qui régit l'ordre du monde sous sa loi. Et dans le *Convivio*, III[e] traité, ch. V, il parle aussi de la forme et des mouvements de l'Univers. Cette continuité des thèmes cosmiques à travers la poésie médiévale est, sinon synchronique, du moins parallèle à la continuité iconographique des thèmes cosmologiques, indiquée par Mâle et magistralement confirmée par J. Baltrusaitis qui en a multiplié les exemples et défini le sens. Cf. *Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1937-1939. Les thèmes païens antiques s'intègrent à l'ordre chrétien, et les époques de renaissance astrologique, comme le XIV[e], exaltent ces recherches, sous l'influence des Juifs et des Arabes qui par l'Espagne et la Sicile se propage en Occident. Voir aussi J. Balstrusaïtis, *Le Moyen Age Fantastique*, Paris, 1955, p. 75 et suiv. et Ch. de Tolnay : *The music of Universe*, in Journal of the Walters Art Gallery, Baltimore, 1943. Les Fêtes de la Renaissance renouent à travers le Moyen Age avec une tradition antérieure même à Platon. Cf. *Cosmogonies mythiques*, Bréhier, *Histoire Phil.*, I 1, p. 48. Pour la Renaissance voir aussi G. Poulet : *Poésie du cercle et de la sphère* (dans la seconde partie du XVI[e] et au XVII[e]), in Cahiers de l'Assoc. int. des Etudes françaises, mai, 1958 et ibid. Jean Rousset : *Les images de la nuit et de la lumière, chez quelques poètes religieux.*

(45) Sur la conjonction des Eléments, l'eau et le feu, dans les Feux d'artifice à la Renaissance, et après, cf. in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, M. F. Christout, *Les Feux d'artifice en France de 1606 à 1628, p. 246-257.*

(46) Boèce (406-526), philosophe romain qui fut conseiller du roi ostrogoth Theodoric, établi en Italie à la fin du V[e] s. Il a transmis au Moyen Âge la conception musicale des pythagoriciens, et de Platon, et perpétuera l'idée que « les lois de l'univers sont des lois musicales ». Dans son traité *De Musica* il distingue la *Mundana Musica*, ou Harmonie des Sphères, des Saisons, des Eléments, et d'*Humana Musica* qui unit les quatre éléments du corps aux Vertus de l'âme. La Musique instrumentale ne vient qu'en troisième lieu, écho plus lointain de cette musique sublime de l'espace (sur Boèce voir aussi note 70).

(47) *Timée* 34 b et *République* X, 616b-617d et sur le Songe voir Intr. notes 23 à 30.

(48) Sur le culte solaire et les mystères de Mithra aux II[e] et III[e] s. cf. Fr. Cumont : *Astrology and religion among the greeks and romans, 1912, Les religions orientales dans le paganisme romain*, 4 éd. 1929, et Bréhier, *Hist. Phil.* I, 2, p. 465 et suiv. : Néo-platonisme et religions orientales, et sur Proclus (V[e] s.) p. 476 et suiv., p. 518 : Denys l'Aréopagite mystique chrétien (du V[e]-VI[e] siècle), qui subit l'influence de Proclus et du néo-platonisme, est l'auteur d'une *Théologie* symbolique et mystique, et des *Hiérarchies céleste et ecclésiastique*, dont Ficin, après Dante, s'est largement inspiré. Voir aussi sur D. l'Aréopagite Paul Vignaux, *Philosophie au Moyen Age*, Paris 1958, p. 17 et cf. Appendice, note 2.

(49) Cf. *République*, X, 616b-617d.

(50) Cf. *Le Songe de Scipion*. Selon Edgar Wind , *Pagan mysteries in the Renaissance*, 1958, p. 78 et suiv. Le Songe de Scipion, peint par Raphaël pour Scipion Borghèse (Nat. Gallery), tableau identifié par Panovsky, aurait été inspiré par Macrobe in *Somnium Scipionis* II, XVII, 183, où dans un discours final sur la philosophie tripartite de Platon, le héros est mis en garde contre la vie voluptueuse et dirigé vers les vertus actives et contemplatives. Raphaël met en évidence ces vertus symbolisées par une épée et un livre, mais il n'exclut pas la part du rêve et de la volupté que symbolise la fleur, il suit en cela la philosophie hédoniste de Ficin dans le *Triplici Vita*.

(51) Cf. P. de Nolhac et Solerti : *Il viaggio in Italia de Enrico III re di Francia e le Feste à Venezia, Ferrara, Mantua e Torino*. Turin, 1890, et voir Louis Hautecœur : *La symbolique monarchique, le Roi-Soleil*, Paris, Plon et le compte rendu de Charles Picard, in Rev. Archéologique, T. 43, 1954. Sur la chaîne des souverains-dieux, incarnation du soleil depuis les rois sassanides, aboutissant à Louis XIV et aux décors et palais cosmiques de Versailles et de Marly; et J. Vanuxem : *Emblèmes et devises vers 1600-1680*, in Bull. Société d'Histoire de l'Art Français, 1954, p. 60. Sur les devises solaires. Voir aussi A. Joly : *Le Roi-Soleil*. Revue Hist. de Versailles, 1937, p. 213-55 et voir plus loin note 79.

Comparable au « trône central » de l'*Hymne au Soleil* de Proclus le palais cosmique de l'Empereur Constantin, à Rome, était sensé marquer le centre du monde, aux destinées duquel préside le monarque s'identifiant au dieu régulateur des mouvements célestes. De même la mythologie du Roi-Soleil à Versailles s'élabore dans une sorte de foyer liturgique dont le culte à la fois royal et populaire prolongera ses rites sous Napoléon et au-delà.

(52) Sur la notion de mythe chez Platon, voir Robin : *Platon*, p. 192 et suiv. et Frütiger : *Les mythes de Platon*, Paris, 1930.

(53) D'après une tradition que l'on trouve chez Plutarque, Zoroastre fut le premier adepte de la démonologie. Astrologie et culte des démons se retrouvent chez les gnostiques critiqués par Plotin. Cf. *Ennéades*, I, note Bréhier, p. 18.

(54) Plotin lui-même attribue au rite une force extraordinaire, *Ennéades*, IV, 4, 38 et cf. Edgar Wind *Pagan Mysteries in the Renaissance*, 1958, p. 169-170 : son commentaire de la notion de hiéroglyphe chez Plotin : contrairement à l'intelligence divine que les hiéroglyphes sont sensés préfigurer, la saisie intuitive dépendrait du savoir discursif. Dans la luxuriance du langage mystique, chaque figure en engendre de nouvelles.

(55) La tentation séduisante de l'interprétation symbolique, très poussée, avait conduit certaines écoles d'historiens, au XIX[e] s., à des exagérations notoires dans le déchiffrement de l'iconographie médiévale, que Mâle a dénoncées.

(56) La méthode d'interprétation allégorique, méthode très ancienne qui commença en Grèce par l'interprétation d'Homère dès le VI[e] s. fut transmise à l'Occident par les Pères de l'Eglise. La doctrine de St Clément et d'Origène (185-254), héritiers eux-mêmes de Philon d'Alexandrie, le Juif qui rapprochait le *Timée* de la Genèse fut apportée d'Orient par St Hilaire, et propagée par St Ambroise, maître de St Augustin, qui dira « l'Ancien Testament, n'est pas autre chose que le nouveau couvert d'un *Voile*, et le Nouveau n'est pas autre chose que l'Ancien dévoilé ». C'est cette idée de *voile* que l'on retrouve chez Ronsard et ses émules. Voir plus loin. De même, St Augustin considère les nombres comme des « pensées de Dieu ».

Les Livres Hermétiques datent du II ou III[e] s. et mêlent la magie, l'alchimie naissante, les spéculations égyptiennes et des débris du pythagorisme et du stoïcisme. A. Rivaud, *Les grands Courants de la pensée antique*, Paris. 6 édit. 1953 et voir plus haut, note 14.

(57) Sur la continuité du platonisme, et l'influence de l'Ecole de Chartres, sur Ficin et Nicolas de Cuse voir R. Klibansky : *The continuity of platonic tradition*, Londres, 1939.

(58) Cf. Robert de la Sizeranne : *Béatrice d'Este et sa cour*. Paris, 1923. Pour le symbolisme du costume et les robes « rebus ambulants ».

(59) Cf. R. de la Sizeranne : *Les masques et visages à Florence et au Louvre*. Paris, Hachette, 1913, p. 118 et suiv. sur Isabelle d'Este. Dans le décor symbolique de ses « Camerini » et de son studiolo, noter la place faite à la musique et à Orphée et aussi aux constellations, p. 152. Sur ses inventions poétiques ou « allégories », voir p. 125 et suiv. : les tableaux de sa « grotte » ont été peints sous sa dictée. Pérugin qui n'avait pas la tête philosophique, reçut 53 lettres d'explications pour « Le Combat de l'amour et de la chasteté » aujourd'hui au Louvre. Lorenzo Costa exécuta ainsi « Le Triomphe de la Poésie » et « Le Triomphe de la Musique », 1505-1506. Avant eux, Mantegna avait exécuté « Le Parnasse » (Louvre) avec le chœur des Muses qu'accompagne Apollon joueur de Lyre. Bellini sollicité pour une alélgorie « désire qu'on ne lui donne pas de nombreux points fixes qui contrariraient son génie » (lettre de Pietro Bembo à Isabelle d'Este, 1[er] janvier 1506). Après avoir tourné et retourné pendant trois ans l' « invention » d'Isabelle il déclare qu'il n'y a rien à faire avec cette histoire et propose à la place une Nativité. p. 134 et suiv. Sur le symbolisme unissant les arts et les sciences selon Platon et Pythagore, dans le Studiolo de Frédéric de Montefeltre, voir E. Winternitz : *Quattrocento Science in the Gubbio Studio* in « The Metropolitan Museum Bulletin », New-York, oct. 1942.

(60) Cf. Mâle : *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris, 1932, p. 423.

(61) Plutarque (vers 50-120), grec de Chéronée, théologien et philosophe platonicien qui alla en Egypte, enseigna à Rome et fut gouverneur d'Illyrie sous Trajan; revenu à Chéronée, il devint prêtre d'Apollon, ce qui est significatif des croyances de l'époque. Cet auteur des *Vies parallèles des Hommes illustres* est aussi le commentateur du *Timée*, l'auteur de 80 traités d'*Œuvres morales* dénotant son souci du Bien et de la Justice, et contenant un petit *Traité sur la Musique* dont l'authenticité a été contestée par J. Amyot (1513-93) qui l'a traduit en français, en 1572, avec toute l'œuvre de Plutarque. Le *De Musica* est une compilation dénuée d'esprit critique, de tous les auteurs antérieurs, platoniciens ou aristotéliciens : Héraclide, Glaucus, Alexandre (qui avait écrit sur les musiciens de Phrygie), Aristoxène de Tarente, etc... Les mythes platoniciens de la destinée dans les sphères célestes, lui ont inspiré aussi le mythe curieux *Du visage qui est dans la lune*.

(62) Archives de l'Université de Paris, Carton 7, liasse 17. Une copie des statuts a été faite par V. Conrart (Bibliot. de l'Arsenal, Ms 5.422 (103)) dans la copie de l'Arsenal les mots « prestres anciens » remplacent curieusement les mots « philosophes anciens ». Cf. texte in extenso des Statuts dans Frances A. Yates : *The French Academies of the 16th Century*. London, Warburg Inst. 1947, p. 319-322. L'incertitude due à l'absence de modèles et créée par la confusion venant des auteurs qu'on consultait pour mettre en musique des vers mesurés, est attestée par une phrase des statuts : pleine d'honnêteté! les essais étaient faits selon « les lois *à peu près* des maîtres de la Musique du bon et ancien âge », d'autres expressions se rapprochent curieusement de termes employés par Boèce dans son *Inst. Musica*, bien qu'il ne soit pas nommé. Les Statuts disent : « Pour faire l'effet selon que le sens de la lettre le requiert, en resserrant ou desserrant, ou accroississant l'esprit ». Nous

trouvons chez Boèce : « Les modes agréables épanouissent le cœur, les modes opposés le resserrent ». Cf. Combarieu, op. cit., I, p. 237, citation Boèce. Sur les incertitudes cf. plus loin, note 72.

(63) Ces préoccupations ont été celles de toute une génération qui essaie de résoudre de vastes problèmes selon les disciplines à la fois religieuses et juridiques, où s'allient l'hellénisme, le christianisme et l'hébraïsme, et autour du problème de l'autorité royale gallicane que la Réforme ne fit que renforcer. Après les écrits de Calvin, Guillaume Budé, Blaise de Monluc, Michel de l'Hospital, Guillaume Postel, etc..., Jean Bodin (1529-1596) définit, en 1576, le pouvoir royal dans *La République*, et sa conception d'une monarchie forte mais éclairée qu'il compare à l'harmonie musicale et à la proportion harmonique. L'immense érudition de Bodin et son syncrétisme, si caractéristique du moment, se font jour dans une œuvre manuscrite, *L'Heptaplomeres*, où sept sages de religions différentes discutent les fondements de leurs doctrines. Sur le rapport de l'octave en musique et du concept monarchique chez Bodin, voir in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, F. W. Sternfeld : *Le symbolisme musical dans quelques pièces de Shakespeare*, p. 319-333.

(64) Cf. Maurice Scève *Délie*, édit. Eug. Parturier « Textes français modernes », Paris, 1916 et thèse V. L. Saulnier, sur *Maurice Scève*, 1947.

(65) Lefèvre d'Etaples avait écrit un *traité de Magie*, en 1493, inspiré du *Triplici Vita* de Ficin, et fait connaître les *Livres Hermétiques*. Sur Nicolas de Cuse, cf. Bréhier, *Hist. Philos.*, I, 3, p. 745-49.

(66) A. Renaudet : *Préréforme et Humanisme à Paris*, 1916, p. 127 et suiv. et Yates, op. cit., p. 4. Sur la pénétration et le succès de Platon en France au XVI[e] siècle d'après les inventaires et catalogues des bibliothèques privées, voir R. Lebègue, *Actes du Congrès de l'Association Guillaume Budé*, Tours-Poitiers, 1953, p. 331.

(67) Voir le livre de Fr. Yates : *The French Academies of the 16th Century*. Cet ouvrage d'une grande érudition et d'une pénétration remarquable, est essentiel pour la compréhension du rôle spirituel, politique et artistique des Académies dans la vie de Cour, et des milieux lettrés sous les derniers Valois. Au ch. XI, p. 236-274, elle étudie les rapports des Académies et des Fêtes de Cour, à travers l'exemple du *Ballet comique de la Reine*, donné en 1581, pour les noces du duc de Joyeuse avec Marguerite de Vaudémont, et dont le symbolisme complexe est nourri du néo-platonisme régnant, in « Musique et Poésie au XVI[e] siècle, 1954. Cf. Yates : *Poésie et Musique dans les Magnificences du duc de Joyeuse*, où elle étudie le but caché de ces fêtes et la question des « effets » (voir note 76).

(68) Cf. Lucien Romier *Les origines politiques des Guerres de Religion*. Cité par Pierre Champion in *La galerie des Rois, Paris*, 1934.

(69) Sur Pontus de Tyard et sa philosophie (voir Yates op. cit., ch. IV, p. 77 et suiv. et ch. V, p. 95. Sur son rôle d'expert, conseiller des artistes p. 132 et suiv. Esprit encyclopédique, il publia aussi sur le système de Copernic, *L'Univers ou discours des parties de la nature du monde*, 1552). Sur l'attitude des poètes devant ces question. Voir aussi Jean Plattard : *Le système de Copernic dans la littérature française du XVI[e] siècle*. « Rev. du XVI[e] siècle, I, 1913, p. 220-37 et A. M. Schmidt : *La poésie scientifique en France au XVI[e] siècle*, Paris, 1938.

(70) Cf. Combarieu, op. cit., I, ch. XVI : La théorie musicale au Moyen Age, p. 221, et Mâle : *L'art religieux du XIII[e] siècle en France*, 1925, Livre II. Le miroir de la science. Boèce avec son *De Institutione musica*, et Cassiodore son *De artibus ac disciplinis liberalium artium*, se réclament de Pythagore. Tous les théoriciens ultérieurs se sont appuyés sur l'autorité de Boèce, qui a compilé lui-même (avec plus de science que Plutarque) Platon, Aristote, Aristoxène, Nicomaque, Philolaus et aussi Ptolémée. Son point de vue est moins celui d'un musicien que d'un mathématicien pour qui « toute la musique est rationalisme et spéculation », *Inst. Mus.*, I, 33. C'est en s'appuyant sur son autorité que ses successeurs définiront la musique comme une science et non comme un art. A côté du Trivium, la musique est dans le Quadrivium, la compagne de l'astronomie, de la géométrie et de l'arithmétique. Au-dessus des sept arts s'élève la philosophie, à qui la Renaissance fera une part moins belle que le Moyen Âge. Sur Boèce et son influence à la Renaissance cf. J. Chailley, Edit. *Ronsard*, La Pléiade II, p. 1139, R. Lebègue, *Ronsard et la musique*, in *Musique et Poésie au XVI[e] s.*, Paris, 1954, p. 104 et aussi note 46. Ronsard dans sa préface des *Chansons*, 1560, dit qu'il

a consulté Boèce, comme il a consulté Plutarque, Cicéron, Platon. Seul art respectable depuis l'antiquité à cause de son fondement mathématique, la musique devient normalement le modèle exemplaire pour les autres arts que la Renaissance rehausse à leur tour, la perspective elle-même a été promue à la dignité d'un art libéral. Pour Léonard la musique n'était plus que la « sœur » de la peinture.

(70 bis) Cette hégémonie musicale étendue au domaine de la peinture, M. Edgar Wind, *Pagan mysteries in the Renaissance*, p. 100 et suiv., l'a récemment bien mise en lumière avec l'exemple typique de la *Primavera* de Botticelli. Le symbolisme subtil dicté par Politien s'y superpose à une conception musicale et cosmique, où les huit personnages de la composition représentent les notes de l'octave, Vénus formant le centre, mais liée spirituellement à Mercure, est encadrée par deux groupes de trois (où la triade des trois grâces figure la concorde des opposés) s'inspirant des mouvements triadiques de la *Theologia platonica de Proclus*, commentée par Ficin.

Pour la méthode de l'interprétation musicale et cosmique du symbolisme de la Renaissance voir Gafurius, *Practica Musicae*, 1496, réimp. 1518 sous le titre *De Harmonica Musicorum instrumentarum*. Sur la proportion harmonique en architecture voir l'ouvrage essentiel de R. Wittkower *Architectural principles in the age of humanism*, London, 1949, 4e partie, p. 89 et suiv. et cf. le commentaire du Ve Livre *De Harmonica Mundi* de Francesco Giorgi, Venise, 1525, Giorgi y reprend les idées pythagoriciennes d'Alberti et de Ficin (Commentaire du *Timée*) sur les rapports des nombres qu'il applique dans son diagramme du plan pour San Francesco della Vigna (pl. 36 et p. 136) basé sur le nombre 3 et les multiples de 3, nombre premier et divin, le carré et le cube de 3 contenant les consonances de l'univers, le rythme secret du macrocosme et du microcosme. Platon et Aristote (*De Caelo* 1.268 a) ne sont pas allés au-delà du chiffre 27 dans les proportions de l'univers, dont le tabernacle de Moïse et le Temple de Salomon se sont inspirés (cf. aussi M. C. Ghyka : *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, 1927, et *The geometry of art and life*, New-York, 1946). Fr. Giorgi illustre aussi la doctrine de la correspondance mathématique entre le microcosme et le macrocosme tirée de Vitruve, par la figure cosmique de « l'Homo ad circulum ». Pour Plotin, interprète de Platon et des Orphiques, « Dieu est la sphère intelligible » (*Ennéades*, II, 9-17), idée reprise par Ficin et N. de Cuse *De docta ignorancia* (cf. édit. Hoffmann et Klibanski, 1932, p. 104) : Dieu est une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part; il est perçu à travers le symbole mathématique de la figure la plus parfaite et la moins tangible. Une application intéressante de ces doctrines, dénotant leur survivance tardive, nous est fournie par l'ouvrage de R. Ouvrard, *Architecture harmonique ou application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture*, Paris, 1679, que nous a signalé J. Baltrusaitis. Nous y relevons cette affirmation : « Platon... savait que la République finirait lorsque la musique serait négligée... cette science qui met l'ordre et l'harmonie partout ». L'auteur appuie sa démonstration sur l'exemple du temple de Salomon et déplore que les savants n'aient pas assez compris « l'analogie des sons avec les mesures de l'architecture parce que n'ayant point vu de monochorde ils ont peine à concevoir que les sons se mesurent par la longueur », il ajoute « Vitruve ne parle pas des proportions harmoniques, mais Vitruve ayant proposé pour modèle des proportions celles du corps humain qui sont harmoniques a ensuite rapporté à ce modèle toutes celles qu'il fallait observer dans les édifices » et voir plus loin note 89 (Kepler, Fludd, Mersenne). Rappelons qu'Alberti, dès 1450, dans le *De Re Aedificatoria* avait exposé, le premier, une philosophie rationnelle de l'architecture s'appuyant sur le système pythagoricien de l'harmonie, musicale et montré l'architecture supérieure aux autres arts parce que plus proche de la musique. Palladio dans ses *Quattro libri dell'Architettura*, 1560, avait fait de l'architecte « l'Uomo Universale » et développé le système des proportions harmoniques. Cette croyance pythagoricienne commence à se désagréger au XVIIe s. en dépit des survivances. Cf. Wittkower, p. 124 et suiv. et L. Spitzer : *Classical and christian ideas of world harmony*, Traditio, II, 1944, p. 333. L'analogie entre les proportions de l'audible et du visuel à la Renaissance attestait la croyance générale dans la structure mathématique et harmonique de toute la création, la proportion n'est pas un phénomène purement esthétique, il est l'écho de la musique des sphères.

(71) St Augustin avait composé une encyclopédie des Sept Arts, restée inachevée. Sur la doctrine des effets chez les Pères de l'Eglise voir T. Gérold: *Les Pères de l'Eglise et la musique*, Paris, 1931. Claude Ptolémée (IIe s. ap.

J.-C.), géographe, mathématicien et astronome est le représentant le plus célèbre de l'école néo-pythagoricienne d'Alexandrie. Son influence sur la Renaissance fut directe, car ses trois livres d'*Harmonie* furent édités, à Venise, par Gogavinus, en 1562. Cf. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité*, et Combarieu, op. cit., ch. XII, Les théoriciens grecs, p. 162 et suiv.

Le *Harmonika* de Ptolémée commenté déjà par Porphyre, utilisé par Macrobe, fut traduit en latin par Boèce *(Inst. Mus.,* V) qui le fit connaître au Moyen Age.

(72) Cf. Hélène Leclerc : *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne. L'évolution des formes de la Renaissance à la fin du XVII^e siècle.* Paris, Droz, 1946, ch. II, p. 146 et suiv. : De l'influence de Vitruve sur la conception matérielle du théâtre. Le *De Architectura* de Vitruve fut rédigé vers l'an 20 av. J.-C. La scène de la Renaissance est née, à la fois, de la mésinterprétation d'un texte, et d'une sorte de compression des arcs de triomphe élevés, pour les Entrées, sur le passage des Princes. Mais la question des origines de la scène de la Renaissance, reste très complexe, et aucune hypothèse ne s'avère entièrement satisfaisante.

(73) La confusion entre les modes et les tons, aggravée par les modernes, est déjà imputable aux grecs eux-mêmes qui par abus de langage furent amenés peu à peu à désigner les tons, par les mêmes mots que les modes : ainsi on disait le ton mixolydien, du nom du mode pour la gamme double de mi. Les théoriciens du Moyen Age bouleversèrent encore la nomenclature, leur série de modes reproduit exactement l'ordre dans lequel se succèdent les noms des échelles de transposition grecque, et des tons considérés du point de vue de leur hauteur, mais elle présente la série des modes dans un ordre inverse, ainsi l'antique dorien devient le phrygien. Mais les échelles modales du Moyen Age diffèrent essentiellement de celles de l'Antiquité fondées sur l'emploi du tétracorde. Tout était donc embrouillé chez Boèce qu'on consultait. Cf. Combarieu, op. cit., p. 229 et suiv. Voir aussi P. Walker: *Musical humanism in the 16th and 17th centuries.* The Music Review, 1941-42, sur l'importance attachée aux « effets » de la musique par les humanistes de la Renaissance. Sur la « Poésie et la musique mesurées », cf. Yates, op. cit., ch. III, p. 37-76.

(74) Sur le style homophonique ou monodique, cf. Yates, op. cit., p. 56 et suiv. Les académiciens français souhaitaient retrouver le rythme classique mais en conservant le rythme harmonique moderne qu'ils considéraient comme un progrès. Cf. préface à *Le Printemps* de Claude Le Jeune, Paris, 1603. Les recherches de la Camerata Bardi sont plus strictement monodiques et mélodiques (mais dans l'un et l'autre cas l'importance accordée à l'intelligence des paroles est majeure). Cependant des études et recherches récentes ont permis de démontrer que les premiers drames lyriques florentins contenaient aussi des chœurs homophoniques, à côté des monodies. La question du rôle de la Camerata Bardi dans cette révolution, est aujourd'hui très controversée, et ses antécédents sont liés aux Fêtes et Intermèdes (voir plus haut note 8).

(75) Les vertus psychopathiques de la musique de Le Jeune ont été attestées par Artus Thomas, *Philostrate, de la vie d'Apollonius de Thyaneen,* enrichie d'amples commentaires par Artus Thomas, Paris, 1611, I, p. 282. Voir aussi correspondance de M. Mersenne (édit. Tannery, de Waard), Paris, 1932, I, p. 75. Le Jeune aurait ainsi fait mettre « la main aux armes » à un gentilhomme; et cf. Lesure et Walker, *Introduction aux airs de Le Jeune,* Rome, 1951, qui publient des documents sur paiements faits à Le Jeune après les Noces de 1581. Claude Le Jeune aurait collaboré avec Baïf pour l'air de *La Guerre* qui opéra ces « effets ». Cf. Yates : *Musique et poésie au XVI^e siècle,* p. 243-45.

(76) Sur le *Ballet Comique de la Reine,,* 1581, cf. note 67. Dans la salle du Petit Bourbon dix concerts de musique sous la « voute dorée » symbolisaient l'Harmonie du ciel, pour ceux qui étaient instruits dans la discipline platonicienne. Le *Ballet Comique* est généralement considéré comme le premier ballet de cour, et faisait partie des *Magnificences du duc de Joyeuse* dont Fr. Yates a fait une étude pénétrante in *Poésie et Musique au XVI^e siècle,* 1954. Mesurer ensemble poésie et musique n'était pas le seul objectif de l'Académie, il s'agissait aussi de retrouver le pouvoir de la musique antique et de provoquer une certaine émotion dans un but déterminé. Le type de pensée « astrologique » conservant le « libre arbitre », mais cherchant à attirer les influences bénéfiques, à atténuer les maléfiques, tel que Ficin l'a

exposé in *De Triplici Vita* (Cf. Appendice), entre aussi en jeu dans ces Fêtes de la Renaissance, données à l'occasion d'alliances princières.

(77) Sur le symbolisme des Muses cf. J. Seznec : *La survivance des dieux antiques, essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres, 1939, p. 121 et suiv. et Yates, ch. VII, p. 130 et suiv. Voir aussi Robin, notice à *Phèdre*, p. XXXVI (éd. G. Budé) : sur Calliope, la philosophie, et Uranie, l'astronomie dont le lien commun est la musique. Voir aussi Mâle : *L'art religieux du XII^e siècle*, ch. IX : La muse silencieuse qui représente la terre est Thalie, les huit autres représentent la musique du ciel. Les neuf muses correspondent aux sept planètes, en rapport avec les sept cordes de la lyre, auxquelles on ajoute la terre et le cercle des étoiles fixes (selon Boèce).

(78) Cf. Mâle : *L'art religieux après le Concile de Trente*, 1932, ch. IX, p. 383 et suiv., l'Allégorie et G. Boas : *The Hieroglyphics of Horapollo*, 1950.

(79) La priorité dans l'étude des emblèmes et devises reviendrait à l'école allemande avec Karl Giehlows : *Die Hieroglyphenkunde der Renaissance*, Vienne, 1915 et Volkmann : *Bilderschriften Hieroglyphic und Emblematik*. Leipzig, 1923. En français, cf. Seznec, op. cit., et Jacques Vanuxem : *Emblèmes et devises vers 1600-1680*, Bulletin de la Soc. d'Hist. de l'Art Français, 1954, p. 60-70. J. Vanuxem, l'un des premiers en France, s'est intéressé au déchiffrement des devises et emblèmes et à leur poétique. Voir aussi in *Fêtes de la Renaissance*, 1956, I, J. Vanuxem : *Le Carrousel de 1612 sur la Place Royale et ses devises*. Ce Carrousel à l'italienne apporte un système cohérent de devises où les devises solaires (chevaliers du soleil, char du soleil conduit par Orphée) annonçaient celles que Louis XIV adoptera définitivement, en 1663, avec ces mots « Nec pluribus impar ». D'après les traités de devises, notamment celui de François d'Amboise (publ. 1620), les devises doivent être brèves et frappantes, en syllabes de nombre impair, et leur sens un peu voilé par l'emploi d'une langue étrangère, ou du latin; mais les devises solaires avaient été nombreuses déjà à la cour de Henri III, où la Reine Louise de Lorraine avait un cadran solaire et le soleil pour devise, le duc d'Alençon un soleil dissipant les nuées, Catherine de Médicis l'arc-en-ciel. Sur les emblèmes parisiens, voir Marguerite Huon : *Les emblèmes profanes à Paris au XVI^e siècle*, Thèse, 1951.

(80) Cf. Mâle, op. cit., et Yates, op. cit. « Les humanistes s'adressaient aussi à l'*Emblematica* d'Alciat publié d'abord à Augsbourg, 1531, puis à Paris, 1539. Le symbolisme emblématique de l'Entrée de Henri II à Paris, 1549, s'en inspire.

(81) Sur Ripa, cf. Mâle, op. cit., ch. IV. Mâle a dit de Ripa « puéril quand il invente, il est noble quand il se souvient ». M. René Jasinski dans l'Introduction de son grand ouvrage : *Vers le vrai Racine*, Paris, 1958, insiste sur cette accession récente de l'histoire littéraire à des sources et un mode d'interprétation qui éclairent d'un jour nouveau les textes classiques. Le XVII^e siècle demeurant encore le siècle « le plus mystérieux ».

(82) Mazarin, à son tour, saura faire servir la musique et les musiciens à son gouvernement. Cf. Romain Rolland *Musiciens d'autrefois*, Paris, 1919, p. 60. Voir aussi Pierre Champion : *Ronsard et son temps*, p. 295 et Yates : *French Academies*, p. 251 et suiv. sur la purgation des passions par les fêtes, Effort de rapprochement des partis par Catherine de Médicis dans les Fêtes de Fontainebleau (1564). Le souci de réconcilier les factions à l'occasion des fêtes de mariage appartenait à une vieille tradition de cour. Les fêtes données en 1572, pour le mariage d'Henri de Navarre et de Marguerite de Valois subirent déjà l'influence de l'Académie de Baïf et le *Paradis d'Amour* annonce par certains aspects le *Ballet Comïque* : La route du ciel y apparaît avec les signes du zodiaque et les sept planètes. Jean Dorat dans son *Epithalasme* illustrant *Les Magnificences du duc de Joyeuse*, 1581, décrit le grand amphithéâtre « qui du ciel estoillé représentait l'exemple » où étincelait l'arc-en-ciel, emblème de la reine mère. Fr. Yates y voit la contre-partie visuelle, ayant valeur de talisman, de la magie auditive des incantations musicales. Cf. *Poésie et Musique au XVI^e siècle*. Le refrain chanté lors du triomphe maritime du 24 septembre, 1581. « Astres heureux, tournez, tournez cieux, tourne le destin » apparaît comme une incantation aux astres pour attirer leurs influences bénéfiques. Dorat évoque aussi l'entrée de Henri III, sur son char de roi-soleil.

(83) Sur le thème des alliances dans les fêtes, celui de la domination de l'Europe, par la politique matrimoniale de Catherine de Médicis et plus tard

de Marie de Médicis voir notamment Yates : *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de la Reine à Paris en 1571*, in les Fêtes de la Renaissance, 1956, et Jean Jacquot : *La Reine Henriette Marie et l'influence française dans les spectacles de la Cour de Charles I^er^*, in Cahiers de l'Ass. Int. d'Etudes Françaises, Les Belles Lettres, Paris, juin 1957.

(84) Ce fut le cas pour Dorat, et moins ouvertement pour Baïf, mais plus tard dans son poème *Les Mimes*, 1581, l'horreur reprit le dessus. Dorat par son rôle dans les fêtes de 1571, et 1581, illustre bien le type du poète-expert. Le programme néo-platonicien qu'il donna pour décorer la salle de banquet à l'Hôtel de Ville, en 1571, emprunté à la légende de Cadmus, d'après le poète alexandrin Nonnos, et où Cadmus musicien et sauveur de l'harmonie du monde devait symboliser Charles IX, fondateur de l'Académie de Poésie et Musique, et symboliser la paix et la souveraineté qu'il apportait par son alliance avec Marguerite d'Autriche, préfigurait tragiquement, à l'insu du poète, les massacres de la St-Barthélémy, 1572. La légende de Cadmus s'achève dans le sang et la destruction. Cf. F. Yates : *Poètes et artistes dans les Entrées de Charles IX*. Les Fêtes de la Renaissance, I, p. 60-84.

(85) Cf. sur les fêtes de Venise, P. de Nolhac et Solerti, op. cit., note 51.

(86) Cf. Yates, op. cit., ch. VIII : The religious Institutions at Vincennes, p. 152 et suiv.

(87) Cf. Ménestrier : *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, p. 104-7.

(88) Sur les Mignons, voir Pierre Champion : *Ronsard et son temps*, p. 359 et P. de Vaissière : *Messieurs de Joyeuse*, Paris, 1926. Anne de Joyeuse qui avait financé l'Académie de Baïf, mourut héroïquement à la bataille de Coutras, 1587, victoire des Huguenots et Henri de Navarre, son adversaire, lui rendit hommage en faisant embaumer son corps.

Esprit cultivé et curieux, Anne de Joyeuse aimait à s'entourer de poètes. Vauquelin de la Fresnaye dédie son *Art Poétique* au Roi en ces termes :

> « Ayant auprès de vous comme Auguste un Mécène
> Joyeuse qui sçavant, des Virgile vous mène. »

En 1586, lors d'un voyage en Auvergne, Joyeuse est accueilli à Rodez par ces vers :

> « Tu es ce beau printemps et la saison joyeuse
> Le Roi, *ton soleil*, fait cette influence heureuse. » (Cité Vaissière p. 180). Dans la lettre de consolation que du Perron adressait à Anne de Joyeuse pour la mort d'une maîtresse nous relevons cette image : « Maintenant qu'elle est là-haut *dépouillée de son corps comme d'un voile* ». Sa propre mort laissa sa veuve éplorée, la correspondance de celle-ci en témoigne.

La destinée d'Henri de Joyeuse, Comte du Bouchage, est encore plus caractéristique de cette époque troublée et de l'inquiétude d'âme d'une génération. Favori et intime confident de Henri III, mais grand mystique surtout, il devient le frère Ange, en 1587, après son veuvage. Rentré dans le monde comme duc de Joyeuse, pair et maréchal de France, il retourne brusquement au Couvent des Capucins, en 1599, où il devient un prédicateur enflammé. Il mourra en 1608. La Grande Mademoiselle, héroïne de la Fronde et amante de Lauzun, est l'arrière-petite-fille fantasque de ce capucin. Cf. Louis de Gonzague : *Le Père Ange de Joyeuse*, 1928. De tous les frères Joyeuse, le Cardinal François de Joyeuse aura le sens politique le plus clairvoyant et saura défendre en cour de Rome la politique royale de juste milieu.

Aimant à braver l'opinion, Henri III donnait par ses excentricités des armes à ses ennemis. La légende des Mignons fut établie par les pamphlets innombrables de la Ligue et des Huguenots et surtout par Agrippa d'Aubigné dans les « *Confessions du Sieur de Sancy* » et le Livre II des *Tragiques*. Sources partisanes, sujettes à caution, nullement corroborées par la correspondance des Ambassadeurs vénitiens et toscans, celles de Henri III, et des Mignons.

(89) Un changement dans les sujets de ballets est très notable avec le règne de Henri IV. Voir P. Lacroix : *Ballets et mascarades*, Genève 1868, et Jean Rousset : *La littérature de l'âge baroque*, Paris, 1953. A côté des sujets mythologiques, de nombreux ballets parodiques et d'autres relatifs aux métiers (p. 14 et p. 259-60), voir surtout in *Les Fêtes de la Renaissance*, I, 1956, François Lesure : *Le recueil des Ballets de Michel Henry, vers 1620*. Une copie de ce recueil disparu a été récemment découverte à la Bibl. Nat. Ms. Fr. 24.357, elle donne une liste précieuse, qui montre, depuis 1597, l'évo-

lution des sujets vers l'exotisme, le burlesque, le réalisme des métiers et la chevalerie. Ce merveilleux de la légende chevaleresque, renouant avec la fiction romanesque médiévale, était plus accessible à l'imagination populaire que la mythologie classique qu'elle détrônait. Mais tout dénote un monde chancelant. Ce changement d'esprit n'empêchait pas de progresser, même chez les savants comme Képler, qui allait bouleverser le géocentrisme platonicien, la notion de la « proportion divine » de Pythagore et de Platon, pour calculer les orbes des planètes. L'idée de l'Harmonie des Sphères et de Musique, science universelle, se perpétue. J. Képler : *Prodomus dissertationem cosmographicum*, Tubigen, 1596. On la retrouve chez M. Mersenne, en 1636, dans « L'Harmonie Universelle ». Il y symbolise l'univers comme une grande lyre. Cette lyre où se joue la symphonie cosmique est empruntée à l'ouvrage curieux de Robert Fludd *De Macrocosmi Historia*, Oppenheim, 1617. Cf. I, ch. III sur le monochorde du monde et de la consonance, instrument à corde unique où les étages de l'univers s'ordonnent en diapasons, accords et gammes. Attaqué dans ses théories par Képler, en 1619, *Harmonices Mundi*, Libri V, Fludd répondit dans son *Monochordum mundi symphoniarum*, 1623. Au ch. XII, *De Macrocosmi*, Fludd étudie aussi « l'harmonie de l'homme interne et externe ».

(90) Les rapports de l'humanisme musical et de la science expérimentale peuvent être illustrés par l'exemple de Galilée qui a été nourri de l'influence platonicienne. Son père Vicenzo Galileo était parmi les compositeurs de la Camareta Bardi, le tenant du système musical pythagoricien, convenant le mieux à la monodie. La fondation de l'Académie des Sciences en Angleterre et en France s'inscrit dans cette ligne, au XVII[e] siècle, où Mersenne formait un jalon. Sur Kepler cf. *Les Fêtes de la Renaissance*, I, Discussion, 331-33.

(91) L'aristocratie est inhérente à la philosophie de Platon par l'altitude même de la pensée, mais aussi par sa conception dans la *République* et les *Lois* d'une société idéale très hiérarchisée, dominée par une élite de gardiens-philosophes qui veillent sur la cité et président à ses destinées. L'aristocratisme est celui des cénacles, socialement très évolués, où le néo-platonisme s'est développé, à Alexandrie, puis à Rome, où Plotin prêchait, et dirigeait les consciences, dans les milieux impériaux, et enfin à Athènes autour de l'Académie. C'est l'ésotérisme de ces cénacles que Ficin et ses amis ont voulu faire revivre à Careggi.

(92) Les contradictions de la pensée platonicienne : Platon qui a condamné les arts « d'imitation », notamment ceux qui s'adressent à la vue comme la peinture, dans la *République*, donne la première place à l'organe de la vue, avant le sens de l'audition, dans le *Timée*. Pourtant c'est la musique qu'il exalte d'abord, parce qu'elle est fondée sur le nombre. L'Harmonie du Monde s'exprime en termes d'harmonie musicale (*Timée*), la musique est par excellence l'instrument de l'éducation (la *République* et les *Lois*). Platon a stigmatisé les Orphiques, mais ses mythes incantatoires s'inspirent de l'Orphisme.

(93) Cette lutte pour le primat d'un art est bien illustrée par la rivalité célèbre qui opposa, à la cour des Stuart, Ben Jonson le poète platonicien, et Inigo Jones, l'architecte et peintre décorateur des Masques. La prééminence du poète est illustrée par le cas de Dorat et de Ronsard, ordonnateurs des fêtes de 1571, à Paris. Cf. Yates : *Poètes et artistes dans les Entrées de Charles IX et de sa Reine*, in « Les Fêtes de la Renaissance », I. Mais, fait curieux, Ronsard et Dorat qualifiés par le Registre des Echevins de « Poètes français très doctes et excellents en langue grecque, latine et française » et que les artistes N. dell'Abate et Germain Pilon suivirent dans des œuvres « composées et devisées par lesdits poètes » furent moins payés que les artistes. L'ambiguïté des genres et notamment celle de la comédie et du ballet est attestée par la préface très savoureuse du *Ballet Comique de la Reine*, 1581, où l'auteur dit : « J'ai animé et fait parler le Ballet et chanter et résonner la comédie : en y ajoutant plusieurs rares et riches représentations et ornements, je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné, l'œil, l'oreille et l'entendement ». Il dira encore : « Quant au Ballet, n'étant à la vérité que des mélanges géométriques de plusieurs personnes dansant ensemble, je me suis avisé qu'il ne serait point indécent de mêler l'un et l'autre ensemblement et diversifier la musique de poésie et entrelacer la poésie de musique, et le plus souvent les confondre toutes les deux ensemble ».

(94) Rappelons qu'à la Renaissance la perspective linéaire se développe elle aussi en « progression harmonique », elle est subordonnée aux mêmes rapports numériques que les intervalles musicaux. Cf. Wittkower, op. cit.,

p. 103 et suiv. La perspective fut d'abord conceptuelle avant de devenir instrument de l'illusion. Sur le problème de l'ambiguïté de l'espace organisé par la perspective, à l'époque du maniérisme, voir J. Baltrusaïtis : *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris, 1955, p. 7 et p. 62-63. La magie que crée la perspective, instrument de mensonge et non de représentation exacte, illustre la distinction faite par Platon, dans le *Sophiste*, entre l'art de copie et l'art d'évocation, l'art qui est une fantasmagorie et une fiction. A la Renaissance, époque où fleurissent les traités sur « L'Harmonie du Monde », exaltant la croyance pythagoricienne et platonicienne de l'interdépendance des arts et des sciences, de l'astronomie et de la musique, Corneille Agrippa, ami d'Erasme, dans un traité curieux et démolisseur, déclamera sur « *l'incertitude vanité et abus des sciences et des arts* » (Anvers, 1530), et donne une philosophie des apparences trompeuses du monde qui aura une grande influence sur un certain symbolisme désabusé dans les arts plastiques du XVI[e] siècle. Cet exemple est une nouvelle illustration des équivoques qu'a engendrées le platonisme.

(95) Voir sur cette question l'article savant et très pénétrant de E. Wintermitz in « Les Fêtes de la Renaissance », I, p. 379 : *Instruments de musique étranges chez F. Lippi, P. di Cosimo et Lorenzo Costa*. Il montre le mélange de fantaisie et de tradition archéologique, où l'instrument ayant perdu son caractère fonctionnel est doublé par un instrument caché derrière la scène, dans d'autres cas l'instrument garde sa fonction mais il est déguisé, ex. dans les Intermèdes d'Apulée à Florence, 1565, les trombones sont camouflés en trompettes pour le symbolisme martial (Vasari, VIII, p. 519-28), dans les Intermèdes, de 1589, à Florence, pour celui sur l'Enfer, les instrument sont déguisés en serpents. Quand Apollon ou Orphée interviennent dans des fêtes, leur cithare, dont les cordes, chez les Anciens, étaient pincées sur toute la longueur avec le plectre, est adaptée à la technique moderne, et transformée en lyre-guitare, par un compromis qui concilie l'apparence grecque et le style musical moderne.

(96) Un exemple de cette confusion nous est donné par l'ambiguïté de l'espace et du lieu de la fête qui est un espace vrai, transfiguré, et aussi par le départ difficile à faire entre les architectures vraies et les architectures feintes, cf. in « Les Fêtes de la Renaissance », I, A. Chastel : *Le lieu de la Fête* et Lawrenson : *Ville imaginaire, décor théâtral et fête, autour d'un recueil de G. Tory, 1556*. Voir aussi Hélène Leclerc : *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*, 1946, 1[re] partie.

(97) Il faudrait ajouter aux formes, aux couleurs et aux sons, les parfums qui joueront leur rôle dans cette Concordance. Sur le symbolisme des couleurs dans les costumes, voir Yates, in « Musique et Poésie au XVI[e] siècle, « *Poésie et Musique dans les magnificences du Duc de Joyeuse*, Paris, 1581. Appendices p. 257. Les instructions étaient données dans le programme des fêtes, sur la couleur des costumes ,certainement liée au plan symbolique et astrologique (Bibliothèque Nationale Ms. Fr. 15.831.90 et Bibliothèque de l'Institut, Fds Godefroy Ms. Programme des Magnificences du duc de Joyeuse.

H. L.

APPENDICE

(Extraits de : Marsile FICIN : *De Triplici Vita,* 1489, d'après la traduction française de Guy Le Fèvre de la Boderie, 1582).

MARSILE FICIN : Les trois livres de la Vie

I. - Pour conserver la santé aux Studieux.

II - Pour prolonger la vie.

III. - Pour acquérir la vie du ciel.

avec une Apologie pour la Médecine et Astrologie. Le tout composé d'abord en latin par Marsile Ficin, prêtre, philosophe et médecin très excellent et traduit en français par Guy Le Fèvre de la Boderie, secrét. de Mrg. frère unique du Roi et son interprète aux langues étrangères. A Paris, 1582 (1).

I

(Ch. I). Quiconque entre en ce chemin âpre et ardu et de longue étendue qui... par continu labeur conduit *au temple sublime des Neuf Muses,* certainement il semble avoir besoin de *neuf guidons* et conducteurs en cette pénible voie. Desquels les trois premiers sont au *ciel,* les trois suivants dans *l'âme* et les trois derniers en *la terre.*

(Ch. V). Les hommes ingénieux pour la plupart ont accoutumé d'être émus et furieux... de même notre *Platon* semble prouver au *Phèdre,* disant qu'en vain, sans *fureur,* on frappe à la porte des Muses (fureur divine).

(Ch. X). *Mercure Trismégiste, Pythagore* et *Platon* commandent de composer et rasséréner l'âme discordante ou triste avec le son de la harpe et le chant, non moins constant que bien accordé, et ensemble de l'élever. Et *David* poète sacré par son *Psalterion* et ses *Psaumes* délivrait Saül de sa manie. Et moi-même (s'il est permis de comparer les plus petits aux plus grands) j'éprouve souvent à la maison combien vaut la douceur de la lyre et du chant contre l'amertume et la mélancolie.

(Ch. XXXVI). Comme dit *notre Platon,* tout ainsi que la vue ne perçoit n'y aperçoit jamais la chose voyable, sinon en la splendeur du *voyable souverain, c'est-à-dire du soleil,* ainsi ni l'*entendement humain* n'appréhende rien d'entendible, sinon en la lumière de *l'entendible souverain, c'est-à-dire de Dieu,* qui toujours et partout, nous est présent.

---

(1) Nous respectons la syntaxe et les obscurités du texte dont nous modernisons seulement l'orthographe.

II

(Ch. XIV). L'esprit par les choses tempérées est fait conforme aux corps célestes.

(Ch. XIX). *Les Mages* dédiant trois dons pour les trois seigneurs des planètes au Seigneur des Etoiles, à savoir l'or, le mieux tempéré de tous pour le tempérament de Jupiter, l'encens pour le soleil Phobéen, ardent de chaleur et ensemble d'odeur. Finalement la myrrhe affermissant et conservant le corps, pour Saturne, la plus ferme de toutes les planètes.

III

Le III^e^ livre de Marsile Ficin, florentin : Comment on peut acquérir du ciel la vie. Composé par lui-même entre ses commentaires sur Plotin.

En quoi, selon *Plotin*, consiste la vertu attirant la faveur du ciel, à savoir en ce que l'*âme du Monde* et les *âmes des étoiles et démons*, sont facilement alléchés par les formes des corps bien appropriés.

* *

(Ch. I). Les convenances des formes, telles avec les raisons de l'âme du monde, étaient nommées par *Zoroastre* les *divins attraits*, lesquels encore signifient conforme être *allèchement magiques*.

— L'âme du Monde, partout présente, en laquelle aussi a vigueur la raison de chaque étoile et démon, partie séminale pour engendrer et partie exemplaire pour connaître.

— Notre âme, outre les propres vertus des membres, produit partout en nous une commune vertu de la vie, principalement par le cœur comme la fontaine du feu prochain à l'âme, pareillement *l'Ame du Monde ayant partout vigueur principalement par le soleil* déplore en tous lieux la vertu de la vie commune. C'est pourquoi aucuns logent l'âme tant en nous qu'au Monde, toute en chacun membre, principalement au *cœur* et au *soleil*.

Or qu'il nous souvienne toujours que tout ainsi que la vertu de notre âme est diffuse aux membres, ainsi la vertu de l'âme du Monde, par la quintessence qui a partout vigueur, comme l'esprit dedans le corps mondain sous *l'âme du Monde est dilatée partout*.

Si vous désirez que votre corps et votre esprit prennent vertu de quelque membre du Monde, à savoir du soleil, *cherchez entre les autres, les choses qui sont solaires* entre les métaux et pierres précieuses, plus encore entre les plantes, mais plus entre les animaux et surtout entre les hommes.

(Ch. II). *De la Concorde du Monde, et de la nature de l'homme selon les étoiles*. Les choses d'ici bas sont faites par le ciel, en sont continuellement régies et gouvernées et de là premièrement sont préparées par icelles. Et ce qui est un très grand point, le *Monde est un animal* qui est en soi plus unique, qu'aucun autre animal, voire qu'il est animal très parfait.

— *Les Mages, Brahmanes, Pythagoriques*, lesquels redoutant la tyrannie de Saturne, pour l'étude et continuelle diligence qu'ils emploient à la philosophie, ils se sont vêtus de robes blanches.

— Souvenez-vous que le *public et plus ample exercice de l'esprit appartient au Soleil*... quant à la *Grave Musique* elle appartient à *Jupiter* et au *Soleil*, la *légère* à *Vénus*, et la *moyenne* à *Mercure*. Semblable aussi est la raison des *étoiles fixes*. Voilà certainement la règle commune de l'espèce humaine. Mais la règle propre d'un chacun est de rechercher qui est l'étoile qui lui promet quelque chose de bon

en la naissance, et d'icelle redemander faveur et grâce plutôt que d'une autre.

— Par certaine application de notre esprit à *l'esprit du monde*, faite par art et affection naturelle, les biens célestes passent à notre âme et à notre corps.

(Ch. III). Qu'entre l'âme du monde et son corps manifeste, est son esprit, en la vertu duquel sont les *quatre Eléments*, et que nous par notre esprit nous le pouvons puiser et humer.

(Ch. IV). Soit que le corps du monde et les choses mondaines soient prochainement de l'Ame du Monde, ainsi que veut *Plotin* et *Porphyre*, soit que le corps humain aussi bien que l'âme soit de Dieu prochainement, comme veulent les nôtres et paraventure *Timée pythagorique*, le Monde vit du tout et respire, et nous est loisible de puiser son esprit.

— Comme il faut entretenir et garder la *santé des hommes de lettres*.

— Tous les biens célestes sont contenus dans le *Soleil*.

— Savons-nous que *Jupiter* est très semblable au soleil en plusieurs et excellents dons, combien que plus cachés, et qu'il lui est fort ami. C'est pourquoi *Ptolémée* quand il dispute de la consonance, dit que Jupiter sur tous autres (est) accordé parfaitement avec le soleil et Vénus avec la Lune, et *tous les astrologues attribuent l'universel bénéfice au soleil* et pareillement à *Jupiter*.

(Ch. VI). *Platon* dit que les philosophes proviennent de Jupiter.

— Nous estimons que ce serait forfait et chose fort périlleuse omettre le *soleil seigneur et Roi du ciel*, si d'aventure quelqu'un eut dit que Celui qui a Jupiter, en Jupiter il y a le soleil, et qu'il est là principalement tempéré pour les hommes. Qu'au soleil soient toutes les vertus des corps célestes, non seulement *Jamblique* et *Julien*, mais tous autres l'affirment, et *Proclus* dit qu'à l'aspect du soleil toutes les vertus de tous les corps célestes sont rassemblées et recueillies en un. Or nul ne déniera que *Jupiter* ne soit un soleil tempéré vers nous.

(Ch. VIII). Quant à moi je pense qu'il suffise si les corps célestes, en quelque sorte, comme par médecines, soient intérieures ou extérieures, servent à la prospère santé, pourvu cependant que *recherchant le salut du corps, nous en fassions aucune perte du salut de l'âme, que du tout nous n'attendions rien défendu de la Sainte Religion Catholique*.

(Ch. IX). Les sons et chants agréables et doux et gracieux appartiennent à toutes les *grâces* et à *Mercure*. Mais les sons et chants fort menaçants et lamentables représentent *Mars* et *Saturne*. *Et ne vous ébahissez pas si nous attribuons beaucoup aux couleurs, aux odeurs et aux voix*.

(Ch. XII). *Ptolémée* veut confirmer tant la puissance des corps célestes que celle de notre *franc arbitre* et élection. Pareillement, *Albert le Grand* dit en son *Miroir*, car la *liberté de l'arbitre* n'est pas retenue par l'élection de l'heure louable. Mais plutôt aux entreprises des choses grandes, mépriser le choix de l'heure et une précipitation de l'arbitre, et non pas liberté.

— (parlant des *Hiérarchies de Proclus*) : ...Allant des hommes aux bêtes et plantes, métaux, choses, chacune étoile du Firmament par quelque planète descend ainsi que par degrés échelons, l'échelle des choses sous la propriété d'icelle (2).

— *De la vertu des Images selon les antiques*.

---

(2) Le néo-platonisme alexandrin avait substitué à l'interdépendance des êtres des Stoïciens la hiérarchie des formes de l'être faisant monter l'âme

(Ch. XV). J'ai appris des *platoniques* que la plupart des malins démons sont septentrionaux, ce que même confessent les astronomes et *Cabbalistes des Hébreux* qui mettent les démons nuisants et martiaux en septentrion.

J'ai appris des théologiens et de *Jamblique* que les *faiseurs d'images* sont le plus souvent occupés et trompés des malins démons.

— quant à moi, je *me sers des médecines tempérées selon le ciel et non pas des images.*

(Ch. XVII). Dans l'ordre des choses, les *formes mathématiques* précèdent les naturelles.

— vous n'ignorez point que les *motets* et *accords* par *les nombres* et leurs proportions n'aient une admirable *puissance* pour arrêter l'esprit et l'âme et le corps et pour les émouvoir et affecter.

(Ch. XVIII). ...Il est bien probable si les *images* ont quelque puissance qu'elles ne l'acquièrent pas tant (de nouveau) par la *figure,* comme elles la possèdent par la *matière* ainsi naturellement disposée.

(Ch. XIX). Il serait fort utile de regarder la *sphère* douée de ses mouvements, telle que jadis la fabriqua le *Grand Archimède* et naguère un Florentin, notre ami nommé Laurens. Et non seulement la regarder, mais aussi la considérer de l'entendement. Après *il construira une chambre* aux plus profonds cabinets de sa maison, *faite en voûte,* qui sera dépeinte et désignée de telles figures et couleurs en laquelle il veillera et dormira (3).

(Ch. XXI). *De la vertu des paroles et du chant pour recevoir le bénéfice céleste et des sept degrés qui conduisent aux dons célestes.* (parle d'*Apollonius de Tyane, Origène, Zoroastre, Jamblique* et *Pythagoriciens)* qui avaient accoutumé de faire choses admirables à la façon de *Phébus* et d' *Orphée* par *paroles, chants,* par *sons* et *mélodies.* Quant à cette harmonie par laquelle le jeune *David* retirait *Saül* de sa manie de folie : si le mystère me commande de la rapporter à la divinité par aventure quelqu'un en fera rapport à nature.

Mais d'autant que selon les *nombres* des *sept planètes il y a encore sept degrés* par lesquels se font les attraits des supérieurs aux inférieurs les *voix* obtiennent le *moyen degré* et sont *dédiées à Apollon.*

— nous voulons bien avertir que vous ne pensiez pas que maintenant nous disions qu'il faille adorer les *étoiles* mais plutôt les *imiter* et les prendre par imitation et derechef que vous ne croyiez pas que nous traitions des dons que les Etoiles donneraient par élection, mais plutôt par *influence naturelle.*

— Mais *venons maintenant aux règles des chants qu'il faut approprier aux astres.*

La première est de rechercher quelles vertus et quels *effets* a en soi chacune étoile, astre et aspect, que c'est qu'ils apportent. Et anter et entrelacer cela aux signifiances de nos paroles, détester ce qu'ils ôtent et approuver ce qu'ils apportent.

La seconde, de considérer quelle étoile principalement domine à quelque lieu ou à quelque homme. Puis après d'observer de quels *tons*

---

de l'imparfait vers la pureté. Déjà chez Philon d'Alexandrie (40 av., 40 ap. J.-C.) l'âme atteignait le Dieu transcendant par une série d'intermédiaires: anges et démons ignés ou aériens. Jamblique multiplie les termes de la hiérarchie, exemple dont Proclus s'inspire. A la *triade* de Plotin, progression vivante par laquelle l'intelligence revient vers *l'un,* se substitue un classement rigide, une hiérarchie figée composée de ternaires étagés. Les *Hiérarchies* célestes, mystiques et chrétiennes, de Denys l'Aréopagite, s'insèrent encore dans cette filiation.

(3) Frédéric de Montefeltre à Urbin, Isabelle d'Este dans son palais de Mantoue semblent s'être inspirés de ce conseil.

usent communément ces régions et ces personnes, et de quels *chants* aussi, afin que vous-même y en ajoutiez de semblables aux paroles avec les signifiances naguère récitées lesquelles vous désirez d'exposer aux mêmes astres. La tierce est de reconnaître et remarquer par chacun jour les assiettes et aspects des Etoiles et sans icelles rechercher principalement à quels propos, à quels chants, mouvements, sauts, mœurs, actions, plusieurs hommes ont de coutume d'être excités, afin que selon votre puissance vous imitiez choses telles en chants, qui doivent plaire à un semblable ciel et recevoir semblable influence. *Et vous souvienne que le chant est l'imitateur de tous le plus puissant*, car il imite les intentions et les affections de l'Ame, et les paroles; il représente aussi les gestes et mouvements du corps, et les actions et mœurs des hommes, et il imite et fait tout avec si grande véhémence, que pour imiter de faire les mêmes choses soudain il émeut et provoque les auditeurs. Et pour la même vertu quand il imite les choses célestes d'une part il émeut merveilleusement notre esprit à la céleste influence et de l'autre l'influence à l'esprit. *Or est la matière de l'harmonie pareille et plus semblable au ciel que la matière de la médecine.*

... Vous m'accorderez qu'il y a une merveilleuse puissance en l'esprit ému et chantant si vous accordez aux *Pythagoriciens* et *platoniques que le ciel est l'esprit disposant toutes choses par ses mouvements et tons.* Et vous souvienne que toute la musique procède d'Apollon, et que Jupiter est autant musicien, comme il est d'accord avec Apollon.

En outre que *Vénus* et *Mercure* pour la voisinance d'Apollon remportent la musique. Et que *à ces quatre appartiennent seulement les accords et mélodies* et que les *trois autres ont bien des voix mais non des chants.*

Or attribuons-nous à *Saturne* les voix tardes, *graves enrouées et lamentables.* A Mars les contraires, *légères, aigües, âpres et menaçantes.* Et les moyennes à *la Lune.* Et à *Jupiter* les accords aucunement *graves, tendres, doux et gais avec confiance.* Au contraire nous attribuons à *Vénus les chants voluptueux* avec lascivité et mollesse. Et les *moyens* entre ceux-là nous les attribuons au *Soleil* et à *Mercure.* Donc vous gagnerez la faveur de chacun de ces quatre par leurs propres chants principalement si vous y ajoutez les sons aux chants convenables, de sorte que *quand opportunément selon leur mode en chantant et sonnant vous crirez, incontinent ils sembleront répondre ou comme un écho ou comme une corde tremblante sur le luth,* toutefois et quand on brandit l'autre semblablement tempéré (Plotin, Jamblique, Philostrate).

(Ch. XXII). Nous avons ci-dessus distribué et discouru *comment par sept degrés des choses l'harmonie est capable des supérieurs.* A savoir par les *Images,* établies harmonieusement, les *médecines tempérées,* les *vapeurs et odeurs, chants et sons des Musiciens :* à l'ordre desquels nous voulons qu'on rapporte et à leur vertu, les *gestes du corps,* les *danses,* par les conceptions de l'imagination bien composées, par convenables discours de raison et par tranquilles contemplations de l'Entendement.

— chacune planète est le *chef,* le *cœur* et *l'œil de sa sphère. Saturne* est la plus prochaine des étoiles innombrables, *elle signifie contemplation divine.*

(Ch. XXIII). Chacun a dès sa naissance un *ange* ou *démon gardien* et observateur de sa vie, destiné à son étoile propre.

— Les astrologues avec les *Platoniques* sont d'accord qu'il peut y avoir un double démon gardien d'un chacun, l'un propre à la naissance et l'autre de la profession.

A ceux qui désirent trouver quel Démon dès la naissance préside à un chacun, Porphyre en recherche la règle par la planète, seigneur de sa naissance.

— certainement *Phébus* et *Bacchus* sont frères et compagnons inséparables celui là vous apporte deux choses principalement à savoir la *lumière* et la *lyre*, et celui (ci) encore principalement deux choses, le *vin* et l'odeur du vin pour recréer l'esprit, signe par l'usage journel d'iceux, l'esprit devient phébéen et libre.

(Ch. XXV). Mais il est bon de parler un peu au sévère *prélat de la religion*. Dites-moi, je vous prie, ô bon prélat de la religion qui c'est que vous condamnez en l'usage des Astres ? Tout ce, me direz-vous, qui vous oste tant soit peu de votre *franc arbitre*, tout ce qui déroge à l'adoration d'un seul Dieu. Non seulement je condamne avec vous les mêmes choses, mais aussi je les déteste grandement.

(Ch. XXVI) (Télestique) : *Plotin*... ajoute que jadis les *Sages Egyptiens* qui étaient aussi prêtres inventèrent l'*attrait et allèchement Magique* par lequel alléchant les Démons ils déclarassent qu'il *y avait des divinités aux statues*. Mais Jamblique condamne les Egyptiens de ce qu'ils ont pris les Démons non seulement comme certains degrés pour rechercher les Dieux supérieurs mais aussi les ont adorés... Quant à moi je pense selon la sentence du bienheureux *St Thomas*, s'il est ainsi qu'ils ont fait des *statues parlantes*, que ce n'est pas été la simple *influence des étoiles* qui dedans icelles a formé les paroles, mais ont été les *Démons*.

Mercure *Trismégiste* dit que les prêtres empruntaient vertu convenable de la nature du monde et qu'ils la mélangeaient, Plotin l'ensuivant estime que tout peut aisément faire en l'Ame du Monde.

***

Apologie de Marsile Ficin.

En somme il y a *deux sortes de Magie*. L'une, de ceux qui par une certaine adoration se concilient les Démons. *L'autre est de ceux qui soumettent opportunément les matières naturelles aux causes naturelles.*

(Careggi, 15 sept. 1489).

Donc *Pythagore* semble avoir donné un bon précepte quand il dit: Prenez garde que paraventure quelquefois vous ne soyez resserré à l'étroit, il n'y a rien plus ample que le ciel, ni rien de plus vital.

— Le ciel vous gardera par sa liesse, donc par chacun jour vivez et jouissez honnêtement du temps présent.

M. F.